

الفولكلور

بين

العالم والتكنولوجيا

بقلم: الدكتور عبد الحميد بونس

كان طبيعيا أن تتجدد مناهج الدراسة للمادة الفولكلورية ، مثلها في ذلك مثل كل معرفة حية لمادة أصيلة من مواد الحياة الانسانية . وان كل من يوازن بين مجال الفولكلور في القرن الماضي وبين مجاله في هذه الأعوام الأخيرة يلاحظ اتساعا ملحوظا في هذا الميدان ، جعل الدارسين يضيفون اليه من العناصر والمواد ما كانوا يتخرجون من أبحاثهم في هذا الفرع من فروع النشاط الانساني ، الذي استقل به علم خاص هو علم الفولكلوريات . ولقد كان المعنيون بهذا النوع من الدراسة يبالغون في الحماس ويلجئون على المبادرة الى الجمع والتقييم ، وذلك لما لاحظوه من التغيرات الجسيمة في الحياة الريفية بفضل الثورة الصناعية ابان القرن الماضي ، وما تبع ذلك ، في ظاهر الأمر ، من اختفاء تقاليد طال العهد عليها . وظهر في عالم الدراسة مصطلح مشهور هو « البقايا وشبكة الزوال » ومعناه المبادرة الى تسجيل العادات والمعتقدات السائدة في الريف قبل أن تصبح أثرا بعد عين .

ولعل السبب في هذا الحماس وقتذاك هو تصور الباحثين أن « الشعب » انما يرادف المجتمع المتخلف في الأرياف . ولايزال بعض الباحثين الذين لم يطوروا مناهجهم يذهبون الى أن الفولكلور هو « علم الانسان الريفي » : أي أنه فرع من فروع علم أوسع هو الأنثروبولوجيا « أو علم الانسان وأنه مقصور على مرحلة بعينها من مراحل التطور الانساني هي مرحلة الزراعة » .

ولابد أن نعترف باننا تشبشنا بهذا النظر فترة ليست بالقصيرة ، وان كانت عنايتنا بالدراسات الفولكلورية الجادة لا تكاد تتجاوز نيفا وعشرين سنة ، ولذلك ظهرت العناية بالابداع الشعبي في تردد واستحياء وكانت نوعا من التعاطف القائم على الاستعلاء نحو

الأميين من الفلاحين وأضرابهم • ثم عنت الأوساط الأكاديمية بالأدب الشعبي وعكفت على دراسة المدون أو المشهور من هذا الأدب • ولما اتسع المجال رويدا بحيث يشمل سائر المواد الفولكلورية ، تذبذبت الدراسة بين مفاهيم مختلفة ، يعتصم بعضها بالجوانب الروحية أو المعنوية ويضيف بعضها الآخر عناصر من الفنون والحرف التقليدية التي يخشى عليها من الانقراض تحت سنانك الآلة الضخمة الهائلة وبتأثير ما يستحدثه الانتاج الكبير من تغيرات بل انقلابات في علاقات الناس ووسائل عيشهم وضروب سلوكهم •

ويعود الفضل الأكبر والأهم في تصحيح مفهوم الفولكلور واتساع مجاله الى الاعتراف بالواقع النفسى والفكرى للأوساط التي على بصر بالقراءة والكتابة والتي نالت حظا لا بأس به من التعليم النظامي ، فقد أثبت هذا الواقع أن الاعتقاد في الحرافات وممارسة بعض العادات التي اقترنت في الماضي السحيق بالسحر ، ليس مقصورا على الريفيين « البسطاء » في القرى والأرياف ولكنه ينتشر عن وعى وغير وعى بين المتعلمين وما أكثر الشواهد التي يسجلها العلماء على هذه الظاهرة ، وحسبنا أن نذكر أن أحد المشاهير النوابغ في الطاقة الذرية كان يابى أن يمر تحت سلم خوفا من أن يصيبه ضرر ما ! وهى عادة منتشرة فى كثير من البقاع تنطق بفسوخ الاعتقاد فى الفأل والطيرة حتى بين العلمين ولا يزال الكثيرون من العلماء والفنانين وأرباب الأعمال يلجأون الى قراءة الطوالع وما يشبهها قبل الاقدام على عمل جديد وهكذا اتسع مصطلح « الشعب » حتى أصبح يدل على مستوى معين من الفكر النظرى ومن الممارسة العملية حيثما وجد • وهو مستوى يمكن أن يوجد فى قمة الهرم الاجتماعى وقاعدته على السواء • ولقد كاد العلماء المتخصصون فى الفولكلور يجمعون على أن المادة الشعبية موجودة فى الطبقات الأرستقراطية القديمة وجودها بين أوساط المتعلمين وأنها تتعرض للتفكك على الايام فتتفرط روابطها وتنحسر فى أعماق الذاكرة وتكمن فى اللاوعى وتبقى جلية واضحة كلها أو بعضها بين الريفيين وفى سفح الكيان الاجتماعى فى الحواضر •

وربما كان أهم تصحيح لمفهوم الفولكلور هو الذى انتهى اليه جمهرة العلماء أخيرا ، فقد كان الشائع أن الماثورات الشعبية إنما هى مخلفات من الماضي السحيق لا يمكن تحديد تاريخها على التحقيق أو الترجيح وأنها استقرت فى عقول البسطاء من الناس وحفرت لنفسها مكانا فى ذاكرة كل منهم وأن هذه الماثورات من الجمود بحيث لا تقبل التطور أو التغير وقصاها أن تتفكك وتحلل وتفنى • ولقد عدل هذا النظر الذى تجس له بعض علماء الانسان بما أكدته الملاحظة العلمية من أن الماثورات الشعبية ليست كلها محصلة عصر واحد وأنها ليست مجرد رواسب متجمدة تخلفت من الماضي ولكنها قاومت الزمن بما فيها من قدرة على الحياة والاستمرار وأنها تتسم تبعا لذلك بالرونة التى تجعلها قابلة للنمو قادرة على التطور والملازمة بينها وبين الظروف الجديدة • ومن الخير أن نسجل أن الفولكلور ليس شارة على الماضى وليس زائرا وافدا من بيئة أخرى : انه ينتمى الى المجتمع الذى يتفاعل معه ويفيد منه والى اللحظة التى يحقق بها وظيفة حيوية وانسانية من وظائفه الكثيرة : انه ليس حلقة من سقط المتاع وليس عائقا من عوائق التقدم بل انه متجدد أبدا مهما قيل عن عراقته ففيه القدرة على تعديل شكله ومضمونه بتعديل وظيفته •

الفولكلور لا ينقرض



ونرى لزاما علينا أن نقول للمتحمسين والخائفين ان الفولكلور ، عند الدارس المستكمل لعدته ، قوة حية لا تنفد ، تسير بخطوات تكافئ الحياة الاجتماعية في ايقاعها وهي تعدل نفسها لظروف الحاضر في نفس الوقت الذي تحمل فيه تراث الماضي . حقا ان كثيرا من العادات القديمة تختفي كما تتبدل حلقات كثيرة من الخرافة والوهم القديم بفضل التقدم التكنولوجي والعلمي بيد أن أشكالا قديمة من الفكر والتعبير تظهر بهيئة جديدة وزى جديد . وكثيرا ما يجد الباحثون معتقدات متعددة لاتهمت وانما تتجمع حول الوسم اثل الجديدة والمناهج الحديثة . تتجمع حول قطارات السكك الحديدية والطائرات والسيارات والأطباق الطائرة وما إليها . ولم يعد الفولكلور ينظر اليه في الريف فحسب ولا في أطوار الماضي السحيق ولا في مكنونات من كانوا يسمون بالبسطاء من الناس وانما ينظر اليه الآن باعتباره ثمرة العقل الشعبي الذي يعمل في ظل هذا العصر وما فيه من مستجدات تكنولوجية ويبحث عنه في الجواهر وفي القرى والبلوادي جميعا . وأصبح تأثير الافكار العصرية على نشأة ماثورات شعبية جديدة من أهم فروع الدراسة لفولكلورية اليوم .

ومن أهم التعديلات التي طرأت على مفهوم المادة

الشعبية أن الجانب المادى من الثقافة الشعبية قد أصبح عنصرا هاما من عناصر الفولكلور بعد أن كان معظم الدارسين يستبعدونه . ولم تكن الأدوات المنزلية والآلات الزراعية - مثلا - تدخل في مجال الفولكلور عند الجيل السابق من الدارسين الا بشرط واحد هو أن تكون مقترنة ببعض المعتقدات والشعائر والمراسيم والعادات الشعبية . أما اليوم فقد أصبح من المعترف به أن التعرف على الحياة الشعبية بجوانبها الروحية والمادية من الأهمية بمكان لتفسير مدى التغير في حياة مجتمع من المجتمعات . ومن ظواهر الفهم الجديد للمادة الفولكلورية والعلم الذي يدرسها تلك العناية المتزايدة بجمع الادوات الخاصة بالحياة الشعبية على اختلاف جوانبها وعرضها في متاحف استطاعت في فترة قصيرة أن تضاهي متاحف العاديات والآثار وذلك في السويد وويلز وألمانيا والنمسا ورومانيا وغيرها .

ومن المسلم به اليوم أن الفولكلور قد يستوعب أى موضوع وقد يصدر عن أى جماعة أو عن فرد واحد ، في أى زمان وفي أى مكان . ويستطيع المرء أن يلتمسه في تلك الخبرات والمعارف والقدرات التي يحصلها المرء من الظروف الاجتماعية التي يولد في كنفها . ان الفولكلور لا يحصل بالتلقين



المتعمد كالتعليم النظامي • انه ليس خلقا من العدم • انه تطور شي، موجود من قبل في البيئة ويتقبله الأفراد ويرددونه ويمارسونه ويعيدون فيه ويتناقلونه دون تدخل مقصود •

والفولكلور الذي يملكه الشعب والذي يحقق وجوده ويوصل مزاياه ويبرز ملامحه يعتمد في أصله الأول على الوحدة المشتركة بين أفراد المجتمع ووحدة ثقافته فإذا تغيرت طبيعة العلاقات في هذا المجتمع فإن الفولكلور الخاص به قد يتفرق أو يتناثر ولكنه يعود إلى التشكل من جديد • والثورة الصناعية معها كانت قوتها ومهما كان تأثيرها فإنها لا تقضي على المادة الفولكلورية : قد تتحول العلاقات من الذاتية إلى الموضوعية وتبقى المادة الفولكلورية مع ذلك مرتبطة بالعلاقات الجديدة والوحدات الجديدة : مرتبطة بالأفراد على اختلاف أعمارهم ومهنهم ذكورا وإناثا • وتسلم التجمعات القديمة إلى تجمعات جديدة لها وجدانها الذي يحقق وجوده بالمادة الشعبية • ومهما يكن من أمر هذا الوجدان الجمعي فإنه لا يناقض الوجدان الفردي بل يعين على توازنه وتكامله ، ذلك لأن الفولكلور خط مشترك بين الأفراد مثله في ذلك مثل الجواس والجوارح وهو لا يعوق شخصية الفرد ولا تطور المجتمع : انه جزء لا يتجزأ من مقومات الشخصية الفردية والتطور الاجتماعي في وقت واحد • والفولكلور ، بهذه المثابة ، فيه جوهر الانسانية وفضيلة القومية ومزية المجتمع البشري وخصيصة الفرد •

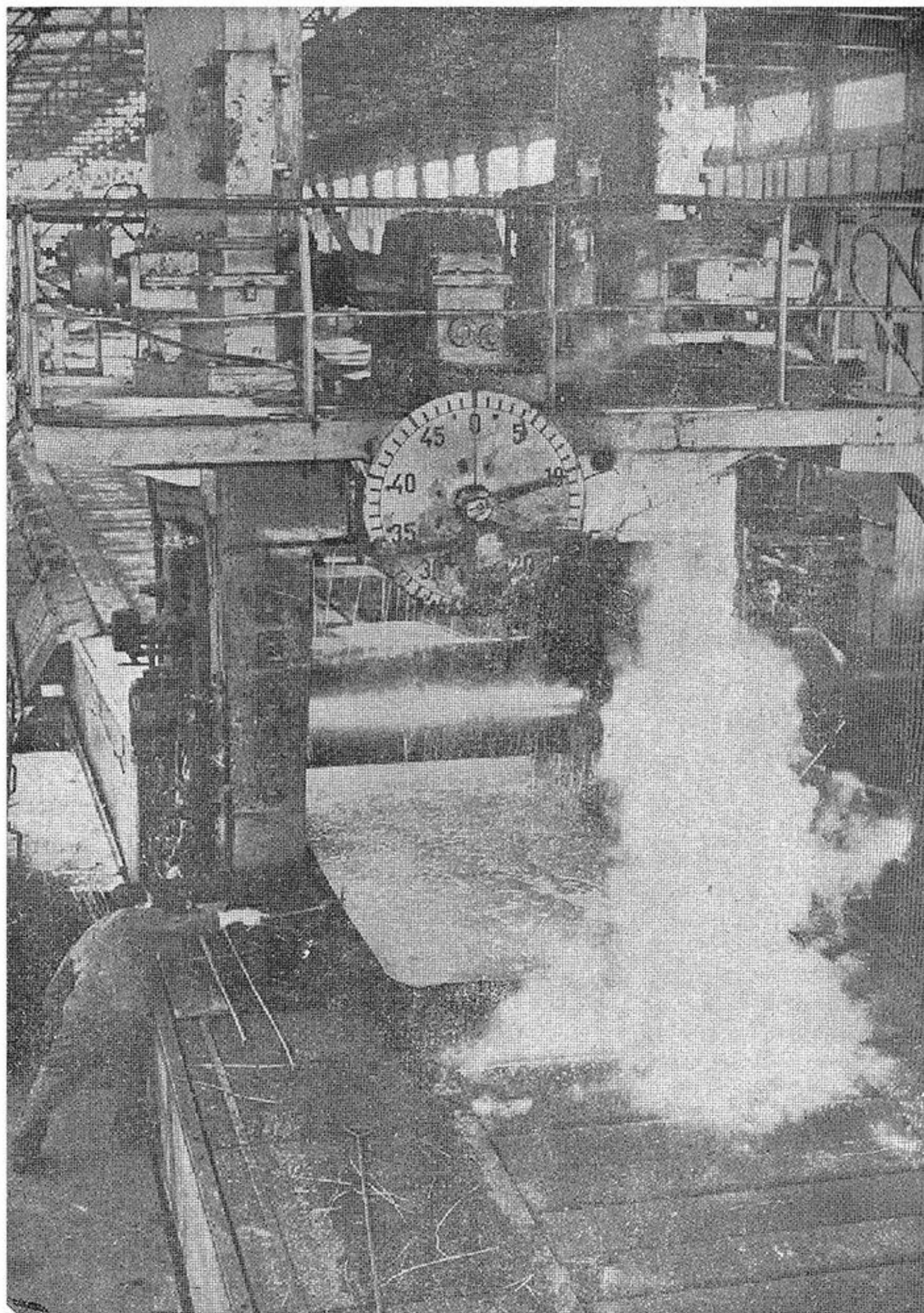
ولقد انتهى الأمر بعد مؤتمرات متعددة إلى أن يظهر إلى الوجود فرع من الدراسة يتخصص في الكشف عن الرواسب والبقايا - في ثقافة الفلاحين وهو فرع منفصل عن علم الفولكلوريات • وهذا الاتجاه الجديد قد حرر المتخصصين في الفولكلور من الخطأ في المفاهيم باصطناع منهج يباين طبيعة المادة الفولكلورية فأخذوا يعكفون على دراسة الفنون الشعبية والآداب الشعبية حيث توجد دون نظر إلى التمييز السابق بين أميين ومتعلمين : بين ريفيين وحضرين ولم يعد تحليل نصوص الأدب الشعبي - مثلا - مقصورا على محاولة الكشف عن أصولها القديمة واستخلاص ما في بنائها من أحداث وشخص وحكايات وإنما يقيم هذا الأدب بمعايير النقد الذي يقيم به أي أدب مثقف في العالم ولما

كانت « الملحقة » قد أصبحت الآن من التعقيد بحيث تتجاوز الوحدة الزمنية المصطلح عليها فقد أضحت الاحساس بها وبما تنطوي عليه من دلالة قويا دافعا • عند الانسجام المتعلم بالمنهج النظامي والمدرّب بالنهج التقليدي واستتبع هذا بالضرورة أن تقع مسؤولية التعبير عن هذا الاحساس أو محاولة التخلص من وقعه على الفولكلور • وكلما حزب الانسان أمر أو تعرض المجتمع لأزمة نبض الوجدان الفردي والجمعي بايقاع واحد واعتصم بالفلكلور لأنه يجد فيه التعبير عن آماله والمتنفس عن مخاوفه : انه الأمن النفسي في لحظات الجرح والضيق : والفولكلور لا يصوغ الأحلام في شكل الملاحم والسير والحكايات والأغاني ولكنه يستجيب للواقع النفسي والحاضر الاجتماعي والمادى •

والباحث يجد الأمثلة القريبة على هذه الحقيقة في المجتمعات القريبة التي بلغت فيها الثورة الصناعية أوجها ، فإن الانسان هناك عندما يوازن بين حاضره وبين مستقبله القريب فإنه يقع في حيرة كبيرة من التطور الحاد في وسائل الإنتاج الآلي ولا يجد مناصا من الاعتصام بالمادة الفولكلورية ، ولو أنه أدرك وظيفتها إدراكا تاما لأصبحت بالنسبة له عصا التوازن في خضم الأحداث المتلاحقة والتطورات المتعاقبة •

مجتمع العلم والتكنولوجيا

ومن حسن التوفيق أننا نفيد من تجاربنا وتجارب الآخرين ونحن نعمل جاهدين على استعمال مفاهيم الدولة العصرية المرتكزة على العلم والتكنولوجيا • ولقد أدركنا أن هذه « العصرية » لا تعني بحال من الأحوال الانسلاخ عن قوميتنا وتراثنا الحضاري المجيد • وقد نص « بيان ٣٠ مارس » الذي أصبح بمثابة العقد الاجتماعي الذي يلتزم به أفراد الشعب على ادراك دعامة من أعظم الدعائم التي يرتكز عليها الشعب في تطوره وهي « الأصالة » • وهذه الخصيصة تعبر بوضوح عن الاعتراف الصريح بالتراث القومي والشعبي والعمل على المصالمة بينه وبين التقدم في العلم والتكنولوجيا • وهنا تبرز قيمة الفولكلور باعتباره محصلة الثقافة الشعبية



المتراكمة من أقدم العصور والمسيرة لتاريخ الشعب على طول وتنوع مظاهر حضارته : والفولكلور العربي هو الذى يحافظ على دعامة الأصالة ولا يقف في وجه التقدم العلمى والتكنولوجى بل يعين عليه على أساس المعرفة الصحيحة بطبيعة الانسان وجوهر الانسانية والتكامل الحيوى بين الفرد وبين اطاره الاجتماعى •

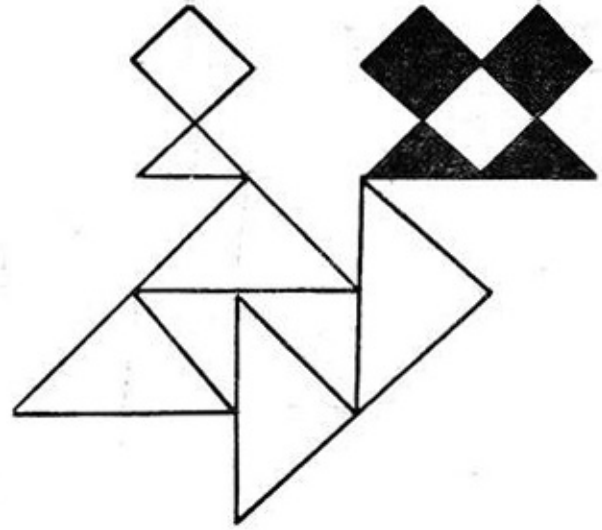
ان تجربتنا السابقة فى القرن الماضى تجعلنا أكثر وعياً بهذه الحقيقة ، ذلك لأن رواد النهضة الفكرية والأدبية تذبذبوا بين الأشكال الحضارية القديمة وبين « العصرية » كما كانت تجسمها الدول الأوروبية التى أخذت بأسباب الثورة الصناعية • وحاول البعض التثبيت بما كان وحاول آخرون التناكر للأصالة ولكن الحياة مضت فى طريقها وكانت فطرة الشعب العربى وحيويته ومكانته من التاريخ ومن الحضارة أقوى من أى شئ آخر فاستطاع الاحتفاظ بلامحه الأصيلة على الرغم من بعض الأذى الغربية •

واليوم ، ونحن على وعى كامل بنواميس التقدم ، فإننا ندرك أن « المرء لا يجد الظل الا تحت شجرة عميقة الجذور » ومن ثم فقد أصبح من الضرورى أن نأخذ بأحدث مفهوم للفولكلور وهو - كما أسلفنا - ليس تراث البسطاء ولا وهم الأميين ولا ثقافة الريفيين ولكنه تراث الشعب بأسره وهو لا يحول دون التقدم العلمى والتكنولوجى بل يعين عليهما ويحتفظ فى الوقت نفسه بأصالة الشعب • وإذا كنا نؤثر التخطيط عن طريق مجالس عليا متخصصة فقد أصبح من الضرورى أن يعنى القوامون على الثقافة بالمادة الشعبية • ومن حسن التوفيق أننا نخطو فى هذا السبيل الخطوة الأولى وذلك باضافة متحف « الفنون الشعبية » الى جانب متاحفنا الأثرية العالمية • ونحن على يقين من أن هذا المتحف اذا استكمل مقتنياته من « الجمعية الجغرافية » ومن « المتحف الزراعى » فانه سيصبح فى نفس المكانة لمتاحف المائلة فى السويد وويلز ورومانيا وألمانيا والنمسا وغيرها •

دكتور عبد الحميد يونس



قضية انتشار التراث الشعبي و "دور صمالة التراث"



يفتلم: فوزى الفتييل

على حين اهتمت المدرسة « الأنثروبولوجية » بالأساس الثقافي للحكايات ورات أنها بقايا مغرية لثقافات الماضي البعيد ، وقال « تيلور » فى كتابه : « الثقافة البدائية » (١٨٧١) ، بفكرة ثورات الشعوب المتحضرة للموروثات الثقافية والدينية القديمة .

وظلت هذه النظرة سائدة الى أن قدم « بنفى » نظريته المعروفة التى أرادت أن تؤكد الأصل الهندى للحكايات الشعبية الاوربية ، بمعنى أن جميع الحكايات الشعبية قد نشأت فى الهند فى الحقبة التى تلت « بوذا » مباشرة ، ثم ذاعت فى جميع أنحاء العالم .

وقد نتج عن ذلك نبذ وجهة النظر المتعلقة بالارث دون ترو - كما يقول أحد الدارسين ، وحلت محلها نظرية « الهجرة » وارتحال النصوص ، والتى تعرضت بدورها لنقد جديد من المدرسة « الفنلندية » ؛ فوصفتها بأنها غير معقولة ، وأنها مخالفة لكثير من الحقائق الواضحة .

وقد أخذ على « بنفى » أنه أعطى اهتماما قليلا الى حد ما للصور (الروايات) الشفوية للحكايات الشعبية نتيجة اعتماده على النصوص الأدبية .

وقد أكدت المدرسة الفنلندية حقيقة أن الحكايات الشعبية يمكن أن تتألف لدى أى شعب من الشعوب ، وعلى ذلك فإنه لا يمكن أن نستبعد

يشكل التراث الشعبى جانبا هاما من الثقافة الانسانية من الماضى البعيد الى الحاضر . ويشكل انتشار هذا التراث ، وانتقاله من مكان الى مكان آخر عنصرا هاما فى ميكانيكية البناء الثقافى . ان هذا « التراث الشعبى » الذى يتلقاه جيل عن جيل ، والذي ينتقل من مكان الى آخر بطريقة الخاصة ، الواضحة حينما ، والغامضة فى معظم الأحيان ، يثير قضية من أصعب قضايا « الفولكلور » وأكثرها طرافة ، نتيجة للمناقشات التى دارت حولها . والنظريات المختلفة التى وضعت لتفسيرها وتحديدها .

وقد أولت مدارس الفولكلور المبكرة اهتماما قليلا لمشكلة انتشار التراث . وربما كان اهتمام هؤلاء الرواد بالتشابه الغريب بين أنواع مختلفة من الماثورات الشعبية قد شغلهم عن الاهتمام الكبير بهذه القضية .

فالمدرسة « الأسطورية » فى ألمانيا ، شأنها فى ذلك شأن مدرسة « علم الانسان » البريطانية لم تريا فى التراث الا عامل « الارث » فحسب ، دون تقدير كبير لانتشاره من مكان الى مكان آخر ، أو من شعب الى شعب آخر .

وعلى سبيل المثال فقد نظرت المدرسة الأولى الى الحكايات الشعبية على أنها موروثات باقية للأساطير القديمة وبخاصة أساطير الطبيعة .

احتمال انتشار حكايات شتى من مراكز مختلفة .
ومع ذلك ، فإن نظرية « الهجرة » قد سادت ،
وطبقت بصفة خاصة فى دراسة الحكايات الشعبية
بشكل عام .

وقد رأى بعض الدارسين أن هجرة الحكايات
الشعبية يمكن تشبيهها بجدول يجرى من البلد
الأصلى الى جميع الأقطار الأخرى التى توجد وربما
الحكاية ، أو أنها تشبه الدوائر التى تتكون عند
لقاء حجر على سطح الماء . والتى تمتد متساوية
فى جميع الاتجاهات ، وقد لقى هذا التفسير
معارضة شديدة ، وقال أحد الدارسين أن أصحاب
هذا التفسير قد فشلوا فى دراسة « بيولوجية »
التراث ، وسنعود لمناقشة هذه القضية بعد أن
نتحدث عما يعنيه مصطلح « الانتشار » نفسه
بصفة عامة .

- ٢ -

من التعريفات المختلفة لمصطلح « انتشار »
Diffusion « يمكن أن نختار هذا التعريف
العام الذى يشرح معنى هذا المصطلح بأنه :
انتشار المواد الثقافية من مكان الى مكان آخر .
بمعنى أن « الحوائض الثقافية » تنتقل من مجتمع
الى مجتمع آخر عن طريق التجارة ، أو عن طريق
الاتصال أو المخالطة المنتظمة أو العارضة .

وقد استخدم « تيلور » فى كتابه : « الثقافة



البداية » هذا الاصطلاح حيث أشار الى انتشار
الأساطير .

وقد فضل علماء الانثولوجيا - فى نهاية القرن
التاسع عشر استخدام كلمة Dissimination
على كلمة Diffusion للدلالة على معنى
انتشار ، غير أن الكلمة الأخيرة عاودت الظهور فى
مطلع القرن الحالى .

ومهما يكن من أمر فقد قال الدارسون بوجود
نمطين رئيسيين للانتشار الثقافى : نمط سببيه
الهجرة ، والنمط الثانى ينتج عن الاقتراض ،
ويرتبط النمط الأول غالباً بانتشار وحدات
ثقافية ضخمة ، بينما يشير النوع الثانى وهو
« الاقتراض » الى انتقال وحدات بسيطة ، ولا يقتضى
تحرك الناس أو انتقالهم .

وفى تصور هؤلاء الدارسين أن « الانتشار »
يتضمن ، فى الواقع ، ثلاث عمليات محددة هى :
أولاً : تقديم العنصر أو العناصر الثقافية
لمجتمع .

ثانياً : تقبل المجتمع لهذه العناصر .

وأخيراً : اندماج هذا العنصر أو هذه العناصر
فى الثقافة القائمة من قبل .

وبتعبير آخر ، فإن المادة الوافدة تخضع أولاً
 لعملية تقييم من جانب الثقافة المتلقية ثم تعقب
 هذه العملية عملية اختيار تنتهى إما برفض هذه
 المادة الجديدة أو تقبلها . فاذا تم تقبلها فإنها
 فى هذه الحالة تنتشر . وفى الوقت نفسه فإن هذه
 المادة الوافدة قد تنتقل كما هى ، أو يجرى عليها
 تحويل يشمل الشكل والمغزى والوظيفة .

ولكى تزيد الأمر وضوحاً يمكن أن نستعير مثلاً
 من الأمثلة العامة فى دراسة الثقافة ، فنقول : إن
 الأفكار والمواد التى تفترضها إحدى الجماعات
 البدائية أثناء الاتصال بجيرانها تتعرض أى هذه
 الأفكار والمواد للمعالجة والتطوير فى بيئتها الجديدة
 بأسلوب جديد ، بل وغير مألوف فى الغالب ،
 وعلى حد تعبير أحد علماء الانثروبولوجيا المحدثين ،
 إذا نظرنا الى إحدى الأدوات البسيطة فلنستدرك
 نجد أنها ليست مجرد أداة ، فهى مغلفة بحقوق

أجنبية إلا إذا توفرت لها ظروف ملائمة ، فإذا كان ادخالها سوف يصطدم اصطداما خطيرا بالممارسات أو بالنظم الموجودة مما يؤدي إلى إعادة التنظيم الاجتماعي إلى مدى بعيد ، ففي مثل هذه الحالة فإن نبينا سوف يلقي مقاومة دون شك .

وقد رأينا في المثال السابق كيف أن ادخال أداة صغيرة ظاهريا مثل فأس من الصلب قد يتطلب إعادة تنظيم ثقافتنا أساسيا بصورة تؤدي إلى تغيير أسلوب حياة هذا المجتمع كليا .

- ٣ -

ولا ينبغي أن نستمرسل في هذا الموضوع حتى لا يمضي بنا بعيدا عن موضوعنا المحدد وهو انتشار « التراث الشعبي » . ونقول : إن انتشار مواد التراث الشعبي لا تقتصر على التبادل بين الطبقات الاجتماعية المختلفة في مجتمع معين .

فمن المعروف أن هذه المواد قد ارتحلت - وما تزال - عبر مناطق شاسعة من العالم لا تقف في سبيل انتشارها الحواجز اللغوية بالصورة التي تعوق انتشار المادة الأدبية .

وقد وجد الدارسون أن بعض ألوان التراث الشعبي مثل قصص الخوارق ، والشعر الشعبي ، والأغاني الشعبية قد استطاعت أن تعبر دون عناء الحدود اللغوية للأقطار المختلفة .

وفسر بعضهم هذه الظاهرة بأنها تفترض بالضرورة وجود أفراد مزدوجي اللغة لديهم موهبة الشعر بالرغم من عدم شهرتهم . ولم يقبل بعض العلماء هذا التفسير كما سوف نبينه في حينه .

ومهما يكن من أمر فإن هذه السهولة التي تنشر بها بعض المواد الماثورة قد دعت بعض الباحثين إلى القول بأنه يكفي لانتشار إحدى الحكايات الشعبية أن تكون قصة جيدة تجذب اهتمام السامعين ، وإن تكون يسيرة الفهم ، ويسهل إعادة حكايتها . أما مواد التراث البسيطة نسبيا والموجودة في العالم من قديم مثل الألعاب

والرقصات الشعبية ، والطقوس ، والمعتقدات مثل الاعتقاد في القوى ، ومثل الخوف من الموتى وغير ذلك فإنها تمثل مشكلة أكثر تعقيدا .

وهناك تفسيرات مختلفة لانتشار مثل هذه



وارتباطات مختلفة ، وفي هذا فإن « فاسا » من الصلب عندما تلج مجتمعا بدائيا تشرع على الفور في أن تصبح نوعا من الفئوس يختلف كثيرا عن الفأس التي نستخدمها نحن .

فقد يحدث أن تعبد هذه الفأس على أنها تجسيم لأحد الآلهة أو صفة من صفاته . وتصبح موضوعا لقوانين خاصة للملكية والأرض ، وقد تستخدم في أغراض تختلف عن مجرد قطع الأشجار ، مثل القتال أو تقطيع اللحم ، وغالبا ما نجد أنها تمثل - بصورة مؤكدة - في الشعائر .

وهنا ينبغي أن نعود إلى قضية الانتشار والطريقة التي نستخدمها ، وقد أشرنا في صدر هذا الحديث إلى رفض كثير من الدارسين لفكرة الاتصال بالمركز الرئيسي في الانتشار، لأنهم يرون أن الخصائص الثقافية بصفة عامة لا تحتاج إلى أن تنتقل بطريقة مستقيمة ، بمعنى أنه ليس ضروريا أن تنتشر بين السكان الذي يتأخض كل منهم الآخر إذ أنها تقوم بقفزات غريبة لا يمكن تعليلها في الغالب .

فقد يحدث أن تنتشر إحدى الخصائص في مناطق متباعدة بعضها عن بعض ، وأنها تكون قد تعرضت للرفض في المناطق القريبة لأسباب شتى .

وذلك لأنه مهما تكن جاذبية إحدى الأدوات من الناحية النفعية ، وأيا ما يكون سحر فكرة من الأفكار ، فإنها لا يمكن أن تمثل في كيان ثقافة

المواد منها : أنها ربما كانت ميراثا عاما للنوع الانساني تلقاه جيلا بعد جيل منذ الزمن الذي كان الانسان يعيش فيه في منطقة محصورة جدا ، ثم انتشرت بالتالى مع انتشار الانسان على وجه البسيطة .

أو أن هذه المواد قد نشأت متعاقبة ومستقلة على أسس سيكلوجية مشتركة لدى الجنس البشرى بأجمعه ، ومن قال بهذا الرأي العالم الانثروبولوجى الالماني « أودلف باستيان » .
أو أنها ربما تكون قد انتشرت من مركز انتشار في فترة معينة . وهذا التفسير الأخير يفضلته بعض علماء الأنثروبولوجيا البارزين مثل : اليوت سميث ، وريفرز ، الذين قالوا بأن مصر القديمة هى مصدر الثقافة كلها .

ومن بين هذه التفسيرات الثلاثة لم يلق الافتراض الأول اعتبارا كبيرا لأنه يتطلب معلومات عن التطور أكثر مما لدينا بالفعل ، وعلى حد تعبير أحد علماء الفولكلور المحدثين ان هذه التفسيرات الثلاثة لا يمكن التقليل من أهمية أى منها ، لكن السؤال الرئيسى هو : أى هذه الآراء الثلاثة يحسن اختياره لتفسير ظاهرة معينة ؟

ثم يعقب على ذلك بقوله : ان كثيرا مما يسمى « معارف القمر » ، ويقصد بها المعتقدات والممارسات المرتبطة بأطوار القمر ظهور الهلال الجديد ، والخسوف وما الى ذلك يمكن تفسيرها غالبا بافتراض أن هذا الكوكب الليلي قد استرعى اهتمام الانسان منذ أقدم العصور .

هنالك أيضا المواد التى وصلت إلينا من الحضارات العظيمة كالحضارة المصرية على سبيل المثال ، وبعض هذه المواد يرجع الى عشرة آلاف سنة وربما أكثر ، وقد شكلت مصر وبلاد ما بين النهرين مراكز انتشار هائلة لمواد الفولكلور التى تتصل باستئناس الحيوان والنبات .

« حملة التراث الشعبى ودورهم »

وإذا أردنا أن نفهم حياة التراث : نشأته ، وتطوره ، وانتشاره وانتقاله ، فلا بد أن نهتم أولا بالوسط الاجتماعى الذى يرتبط به هذا التراث ، وأن نهتم كذلك بحملة هذا التراث سواء أكانوا

حملة ايجابيين أم سلبيين ، والأولون هم حفظة التراث الذين يتولون نقله ونشره ، والآخرون هم هؤلاء الذين يمثلون مراجع التراث حين يقتضى الأمر ، هم الذين يعطون للتراث صده ، ويقومون الى حد ما بدور تصحيحه ، ويضمنون استمراره . وكذلك ينبغى أن نضع فى الاعتبار عوامل المزاج المختلف للأجيال المتعاقبة من حملة التراث ، والميل للانتقاء خاصة عند الاطفال فيما يسمعون من ذويهم بالطرق الشفوية ، وفيما يبصرونه من ممارسات ، والتغيرات التى تصيب هذه الممارسات من وقت الى آخر ، مما يؤدي فى آخر الأمر الى التباين بين التراث الذى يحمله أفراد الأسرة الواحدة .

كذلك لا ينبغى أن نتجاهل الوسط المحلى ، والذى هو بطبيعة الحال أكثر اتساعا من وسط الأسرة نتيجة لاتساع ظروف الاختلاط فى العمل المشترك والترفيه والاحتفالات العامة وغيرها مما يؤدي بالضرورة الى اضافة ماثورات جديدة يتلقاها الاطفال عن رفاقهم وعن الأسر الأخرى فى ذلك الوسط المحلى .

والسؤال الذى يبرز هنا هو لماذا نلاحظ أن أنواعا معينة من الماثورات الشعبية تتوارى نتيجة للخمود الذى يصيب حملة هذه الماثورات ؟

وبصورة أخرى : لماذا يصبح حملة التراث الايجابيون سلبيين ؟ وقبل أن نجيب عن هذا السؤال يجب أن نتحفظ ازاء صعوبة وضع حد فاصل بين هذين النوعين من حملة التراث ، لأن هذه الحدود ليست ثابتة ولا تطرد على وتيرة واحدة





جذوره فى هذه البيئة الجديدة .

ولكن - كقاعدة عامة - يجب أن نفترض أن هذه الامكانية ضئيلة جدا ، لأنه كلما قصرت مدة بقاء حامل التراث فى هذا الوسط الجديد ازداد احتمال حدوث شيئين :

أولهما : ألا تتاح له الفرصة لتعريف الآخرين بتراثه .

وثانيهما : أن جميع أولئك الذين يتلقون عنه يظنون حملة سلبية . ولما كان انتقال المرء يكون فى معظم الاحوال داخل حدود الوطن ، فإن من الممكن عن طريق هذه الهجرات الداخلية لحملة التراث أن ينتشر التراث فى جميع مناطق القطر أو معظمها .

وفى أغلب الاحيان يلتقى الحامل الايجابى بالحملة السلبية . ولما كان انتقال المرء يكون فى معظم الاحوال داخل حدود الوطن ، فإن من الممكن عن طريق هذه الهجرات الداخلية لحملة التراث فى جميع مناطق القطر أو معظمها .

وفى أغلب الاحيان يلتقى الحامل الايجابى بالحملة السلبية للتراث نفسه . وأحيانا - ولكن ليس غالبا - يلتقى بحملة ايجابيين آخرين أيضا ، وبذلك فإن هذا التراث يتعرض لعملية توحيد داخل منطقته الخاصة من خلال الضبط المتبادل وتناوب التأثير من حملته مستقلا كلية عن المأثورات الماثلة له فى الاقطار الأخرى . وعلى ذلك فإن هذا التراث سوف يتم له الحصول على خصائص قومية مميزة بصورة ما . ويتنتج عن ذلك تكون سمة نمطية لهذه المنطقة الثقافية .

فقد يصبح الايجابى من حملة التراث سلبيا لأسباب عدة ، كذلك فإن العكس صحيح . ومهما يكن من أمر فإن حالة الحمود التى تصيب لونا بعينه من ألوان المأثورات الشعبية ، وتجعل حملته يتحولون من حالة الايجاب الى السلب قد تكون لأسباب ذاتية ، وقد تكون نتيجة أسباب عامة .

فمثلا نجد فى حالة الحكايات الشعبية أن الراوى الايجابى لهذا النوع من المأثورات قد يتحول الى السلبية عندما يجد أن أحدا لا يعا بالاصغاء اليه . أما بالنسبة للأسباب العامة فإننا على سبيل المثال أيضا نجد دائما فى الثورات الدينية أن قدرا كبيرا من المأثورات الشعبية قد أصبح مهجورا بسبب أنه لا يتفق مع الشكل الجديد للدين الذى يتخذ فى الغالب اتجاهها عدائيا للدين الذى المأثورات ، وبذلك يرغم حملتها على الحمود . وقد يحدث تغيير مشابه لذلك فى حالات الثورات السياسية والاجتماعية .

الأمر الثانى هو ما هى العلاقة بين حملة التراث الشعبى وبين انتشاره ؟ والصورة التى رسمها الدارسون من خلال تجاربهم العملية يمكن أن نرتبها ترتيبا تصاعديا .

إذا ما انتقل التراث بشكل طبيعى سالكا طريقه من الآباء الى الأبناء . أو فى الظروف التى تباح فيها للمتلقى الاصغاء المتكرر للتراث ، أو ملاحظته أثناء ممارسته ، فمن الواضح إذن أن السبب الطبيعى لانتشار التراث هو انتقال حملة التراث الايجابيون الى مكان آخر يقضون فيه فترة من الزمن أكثر من الفترة التى عاشوا فيها فى المكان الذى تلقوا فيه تراثهم .

والفترة الزمنية التى يقضيها حامل التراث فى الوسط الجديد تحدد المدى الذى يمكن أن يتم فيه انتقال التراث ، والصعوبات التى تكتنفه أيضا . فإذا استقر حامل التراث فى هذا الوسط الجديد فإنه قد ينقل تراثه الى هذا المكان إذا توفرت الظروف الملائمة لذلك .

لكن إذا لم يمكث سوى فترة قصيرة فسوف تكون هناك بالتأكيد امكانية أن تصبح للتراث



كما أشرنا الى القفزات الغربية التي يقوم بها التراث . وقد وصف بعض الدارسين انتقال التراث بأنه مثل حبة تحملها الرياح فتقع في أرض بعيدة عن مكان نشأتها ، ثم تنمو هناك وتصبح نباتا ينشر ما به من - حب - فيما بعد - في الأرض التي تحيط به ، وربما تفضل هذه الحبة طريقها الى أماكن جديدة ، ومن المحتمل أن تمضي الى أماكن نائية .

ولكننا يجب أن نتحفظ فنقول ان هذا التعميم لا يعطى كل الموضوع ، فليس كل انتشار يتم بهذه الطريقة .

ومهما يكن من أمر فإنه من الواضح أن ماثورات مختلفة يمكن أن تنتشر بطريق مثلها مختلفة، فهي كممثل الأعشاب المتعددة تسلك طرقا متعددة في الانتشار . ولسوف نجد أن ماثورات بعينها - لكن ليس كلها ، بل ولا حتى قدرا كبيرا منها - قد اتبع طرق التجارة ، كما أن ماثورات أخرى نجد أنها بطبيعتها تنتشر بسرعة - عن طريق الكلمة المنطوقة - في جميع الاتجاهات . غير أن هذا لا يمكن اعتباره قاعدة لأنه بالأحرى يعتبر استثناء من القاعدة .

وخير وصف للعائلة انما يتم عن طريق وضع قواعد خاصة لأنواع بعينها من التراث الشعبي ، ومع أمثلة عملية من مناطق التراث المختلفة .

فوزى العنتيل

ويختلف الأمر في حالة الهجرة الخارجية الى بلد اجنبي ، لأن المهاجرين في العادة لا يشكلون سوى نسبة صغيرة ، ويشكل الحملة الايجابيون لثراث معين نسبة أقل من بين هؤلاء المهاجرين .

ونظرا لاختلاف ظروف البلد الجديد عن ظروف الوطن ، فإن ذلك لا يتيح لحامل التراث فرصة للتعريف بثرائه أو القيام بترويجه لدى الآخرين ، فلا مناص إذن من أن يتحول الى حامل سلبي . ومع ذلك فقد يحدث أحيانا أن يمد التراث الذي يحمله هذا المهاجر جذوره منتشرا في بطنه في هذا البلد .

فاذا ما وجد بالفعل هناك تراث مماثل ، فسان التراث الوافد يعطى في بادئ الأمر احساسا بأنه نمط دخيل .

وقد يحدث أن يحل محله على التو هذا النمط من التراث الموجود بالفعل في ذلك البلد بسبب استجواذه على حشد من حملة التراث الايجابيين والسلبيين الذين سوف يعرضون عن التراث الوافد ، أو يعملون على اقصائه .

غير أنه في ظروف معينة نجد أن هذا التراث الوافد قد يحتفظ به على قدم المساواة الى جانب التراث المحلي .

ونستطيع أن نضرب مثلا لهذه الظروف أن يكون التراث الوافد - مثلا - يختلف اختلافا كبيرا عن التراث المحلي بحيث يتسم الاعتراف به كشيء مستقل ، وثمين أيضا .

وليس هناك ما يمنع من أن يتأثر هذا التراث الوافد بالماثورات الأخرى المحلية ، ويخضع لتطور مستقل مفاير لثراث الوطن الأم ، وفي هذه الحالة يتكون نمط جديد .

وطبقا لذلك فإن هذا الانتقال من قطر الى قطر - ليس في الواقع هجرة عبر الحدود من قرية الى قرية ومن مقاطعة الى أخرى ، وهذا يمثل رفضا لتفسير من قالوا بأن هذه الهجرة عن طريق سكان الحدود الشنائي اللغة كما اعتاد الدارسون أن يتصوروا الموضوع بمقارنتهم أسفار التراث بجدول يتدفق في اتجاه معين ، وقد أشرنا الى ذلك من قبل .

بقلم
الدكتور نبيلہ ابراہیم



مراكز ومعاهد الفولكلور في أوروبا

- ١- فرنسا
- ٢- إنجلترا
- ٣- أيرلندا

فقيرة كما أوهمه الاستعمار ، وإنما هي لغة غنية بالتعبير . كما أدرك الشعب الفنلندي أن له كيانا وشخصية مميزة لم يشعر بها زمنا طويلا . ومنذ ذلك اليوم بدأ الفنلنديون بجمع التراث وتنظيمه ودراسته باهتمام بالغ وبعمق بعيد المدى الى درجة أن أصبحت فنلندا اليوم - باعتراف الباحثين - المكان الذي يجب أن يحج إليه كل مهتم بدراسة التراث الشعبي .

وفي فرنسا ارتبطت الدراسات الاثنولوجية - التي يصنعها الباحثون الفرنسيون في مقدمة الدراسات الشعبية - ارتبطت بالاستعمار الفرنسي ، فاستعمار فرنسا لبعض دول افريقيا بصفة خاصة ، دفعهم لدراسة أحوال الشعوب الافريقية . ولهذا فإن دراسة فولكلور افريقيا البيضاء وافريقيا السوداء على حد تعبيرهم يشغل حيزا كبيرا في دراستهم حتى اليوم . ومنذ سنوات قليلة أدرك الباحثون أن اهتمام فرنسا بالفولكلور الأجنبي يفوق اهتمامها بالفولكلور الفرنسي . ولهذا فقد تركز الاهتمام منذ ثلاث سنوات حول انشاء مركز خاص بجمع وتنظيم الفولكلور الفرنسي وحده .

وليست هذه سوى أمثلة تطلعنا على الظروف المختلفة التي نشطت في ظلها الدراسات الشعبية في أوروبا ولهذا فإن تنظيم الدراسات الشعبية يختلف من بلد لآخر في كثير أو قليل . ومع ذلك فإن الدراسات الشعبية في أوروبا تتفق تماما في تحديد مفهوم التراث الشعبي ، وفي الخطوط الأساسية لتنظيمه ، وفي الأهداف التي تسعى إليها هذه الدراسة . بل إنها تتفق في مناهج البحث . وقد ساعد على ذلك عاملان : المؤتمرات التي تنعقد تباعا في كل دول أوروبا الشرقية والغربية حيث يجتمع الباحثون الفولكلوريون من شتى أنحاء أوروبا وآسيا لتبادل وجهات النظر . وثانيا : اتاحة الفرص للباحثين من جميع البلاد للتعبير عن وجهات نظرهم في مجالات التراث الشعبي التي تصدر في وفرة بالغة في كل أنحاء أوروبا .

وتكاد تتشابه الظروف التي دفعتنا الى الاهتمام بتراثنا الشعبي بالظروف التي عاشتها بعض البلاد التي أشرنا إليها وتلك التي سنشير إليها

اختلفت الظروف التي تطلبت العناية بالتراث الشعبي في أوروبا في كل بلد عن الآخر . ففي ألمانيا اهتم المثقفون - وعلى رأسهم الأخوان جرم بجمع التراث الشعبي الألماني الأصيل بعد أن خشوا موجة الامبريالية التي يمكن أن تخفي معالم وخصائص الشعب الألماني . ومن ثم فقد بدأ الأخوان جرم بجمع مادة تراث الشعب الألماني قبل عصر انتشار المسيحية . ذلك انهما كانا يعبدان الدين المسيحي دخيلا على تراثهم الحضاري . أما التراث الذي عاش قبل هذا العصر فهو ألماني أصيل . هنا كانت نقطة الانطلاق التي دفعت المثقفين في ألمانيا الى العناية بالتراث الشعبي والى تحديده وتعريفه .

وفي فنلندا بدأ الوعي بالتراث الشعبي في ظروف تاريخية خاصة . فقد خصصت فنلندا للحكم السويدي فترة زمنية طويلة . وقد شاءت السويد أن تقضى على معالم الشعب الفنلندي بأن شرعت في احراق كل تراثه . على أن التراث الشعبي الفنلندي لم يكن يعيش على صفحات الورق وبين ثنايا الكتب فحسب ، وإنما كان يعيش أولا في صدور الشعب الفنلندي . وفي عام ١٨٠٩ تخلصت فنلندا من الاحتلال السويدي لتعاني فترة احتلال آخر ، وإن تكن قد احتفظت باستقلالها الداخلي . وعندئذ بدأ الشعب الفنلندي يعمل على استرداد شخصيته عن طريق احياء لغته واحياء تراثه . وفي عام ١٨٣٥ قدم «الياس لونروط» للشعب الفنلندي ملحمة الحالدة « كاليغالا » . وتحكى المراجع عن الظروف التي هيأها لونروط لنفسه لتمثل الروح الجماعية في تأليف الملحمة ، فقد ظل يطوف بأنحاء فنلندا ويعيش مع أفراد الشعب الذين يحفظون تراثهم البطولي حفظا متقنا ، حتى استطاع ان يجمع الشعر البطولي الفنلندي والشعر الغنائي بل وأغاني المهد وأغاني الافراح وأن يؤلف بين كل ذلك في شكل فنى محدد . وكان ثمرة عمله بل ثمرة الجمع بين أشنات الشعر الشعبي الفنلندي هي ملحمة كاليغالا التي لا تزال تدور حولها الابحاث في وفرة حتى الآن . وكان الشعب الفنلندي وجد ضالته النفسية بظهور ملحمة كاليغالا ، وأدرك حينئذ أن لغته ليست

بعد ذلك • ومن ثم فقد رأى المختصون ضرورة انشاء مركز للفنون الشعبية لتلخص مهمته الأساسية في جمع التراث الشعبي بكافة أشكاله جمعاً علمياً ووفق تخطيط محدود ، وفي تنظيم التراث وتصنيفه بحيث تكون المادة في متناول الباحثين لا في البلاد العربية وحدها وإنما في جميع أنحاء العالم • وإذا كان مقدراً لمركز الفنون الشعبية أن يؤدي رسالته خير أداء ، فعليه دائماً أن يقوم بمهمته على أساسين : أساس اقليمي يتحدد بمادتنا الخاصة بنا وبظروفنا التاريخية والاجتماعية ، وأساس عالمي يحتم علينا أن نكون دائماً على اتصال بمراكز ومعاهد الدراسات الشعبية ، وأن نسعى إلى تطوير عملنا والنمو به حتى ندخل مضمار التنافس معها • حقاً اننى لا أبالغ إذا قلت انه مضمار تنافس وسباق • ومهما كنت أتصور تطور هذه الدراسات في البلاد الأوروبية ، فإن تصوري كان قاصراً بالنسبة لما رأيته وسمعته وقرأته • ولنبداً الآن بوصف موجز لمراكز ومعاهد الفولكلور التي زرتها في كل من فرنسا وإنجلترا وأيرلندا المستقلة •

ففى فرنسا تتركز الدراسات الاثنولوجية - التي يفوق اهتمام الفرنسيون بها اهتمام أى دولة أوروبية أخرى - تتركز في متحف الانسان Anthropology الذى يقع بين ميسدان التروكاديرو من ناحية ونهر السين و برج ايفل من ناحية أخرى • ويحتل المتحف الاثنولوجي الضخم الذى تعرض به نماذج اثنولوجية لكل دول العالم ، جناحاً من المبنى • أما الجناح الآخر فيحتوى على كل ما يخص الدراسة والدارسين ، فهو يحتوى على مكتبة غنية بكتبها وأبحاثها ودورياتها التي تصدر في جميع أنحاء العالم • كما توجد في الطابق السفلى منه أقسام جمع المادة وتنظيمها وتصنيفها ، فقسّم يختص بالدراسات الاثنولوجية في أفريقيا البيضاء وقسم يختص بأفريقيا السوداء وقسم يختص بأوروبا والموظفون الذين يتولون الاشراف على هذه الأقسام قد تخصصوا في الدراسات الاثنولوجية ، وهم فضلاً عن قيامهم بعملية الاشراف ، مكلفون بالقيام ببعض الأبحاث ، كل في مجال تخصصه وبطبيعة الحال يغلب الاتجاه الاثنولوجي على

معظم هذه الأبحاث • هذا وتوجد بهذا الجناح صالة كبيرة لعرض الأفلام الفولكلورية والاثنولوجية لجميع شعوب العالم • ويمكننا أن نقول ان المتحف بهذه الصورة ، أشبه ما يكون بمعهد مكتمل يتولى الاشراف على الدراسات الاثنولوجية من شتى جوانبها • ومنذ ثلاث سنوات اتخذ من المبنى المجاور لمتحف الانسان مركزاً للدراسات الاثنولوجية والفولكلورية في فرنسا وحدها • وأطلق على هذا المبنى « متحف الفن والتراث الشعبى الفرنسى » ويشرف عليه الأستاذ ريفير الذى سبق أن زار مصر للاستعانة بخبرته في شئون المتاحف وإذا كانت الظروف لم تسمح لى بمشاهدة هذا المتحف مكتملاً نظراً إلى أن العمل فيه مازال ناشئاً ، إلا أن مدير المتحف قد قدم إلى خطة العمل في هذا المتحف الذى سيصبح عند تمام انشائه ، المتحف المثالى الحديث الذى يربط ربطاً تاماً بين الاثنولوجيا والفولكلور ، وهو الاتجاه الحديث الذى تتبناه بعض بلاد أوروبا في الوقت الحاضر •

وبعد المتحف وفقاً لحظته المدروسة ، ثمرة دراسات واسعة ، وثمره جهود المختصين في هذا الميدان • فقد روعى في تنظيم عرض الحضارة الفرنسية من خلال عرض تراثها الاثنولوجي والفولكلوري • وإذا كانت حضارة أى شعب من الشعوب تعيش في الوجود من ناحية ، وتكون في حد ذاتها وجوداً مستقلاً من ناحية أخرى ، فقد روعى أن ينقسم المتحف إلى الأقسام الآتية :

القسم الأول : **المجتمع الفرنسى في التاريخ** • وقد حدد هذا التاريخ ابتداء من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين - هذا إلى جانب تقديم نماذج للغة في تلك الأزمنة •

القسم الثانى : **التكنولوجيا** : وفيه تعرض نماذج للآلات التي تستخدم في صنع الحمر والحبز ، الحصاد ، صيد السمك ، صيد الحيوان ، تربية النحل ، تربية الخيول ، الرعى ، النسيج ، التجارة ، الحداثة ، وسائل النقل ، المنازل • وسوف لا تعرض نماذج من الآلات في حد ذاتها فحسب ، وإنما تعرض من خلال عرض الصور الكاملة للحياة التي عاشها الفرنسيون وما زالوا

ولا تقتصر الدراسات الفولكلورية على عاصمة فرنسا ، وإنما هناك نشاط شعبي ملموس في الأقاليم . وقد راعى وعى الشعب الفرنسى بترائه فى بعض الأقاليم . ففي مدينة ليموج تقابلت مع السيد لويس بونو Lewis Bono الموظف بالمدينة . وعلى الرغم من أن وظيفة بونو لا تتصل اتصالا مباشرا بالدراسات الشعبية ، فإن الدراسات الشعبية تعد هويته . وقد ألف كثيرا من الكتيبات حول الفولكلور الفرنسى . كما أنه اتصل بكثير من المدرسين بصفة خاصة الذين يعملون فى القرى وكون منهم جماعة للفولكلور تبدي نشاطا بالغا فى المحافظة على التراث . وقد قدم الى بالفعل زوجين يعملان بالتدريس ويتقنان الرقص الشعبى ، وقد كونا من بين أفراد الشعب فرقة شعبية تحيي الرقص الشعبى دون تحوير فيه .

كما أتاحت لى فرصة مشاهدة بعض الاحتفالات الشعبية مع المختصين . وقد كانت مناسبة شعبية يحتفل بها مرة كل سبع سنوات . ومن حسن حظى أن وجودى فى فرنسا اتفق مع هذا التوقيت . ففي بلدة سنت ماريا دى مير يفد الفجر من كل أنحاء أوروبا ليحيوا طقوس مناسبة دينية عاشت فى أساطيرهم الدينية ، ولا تزال تعيش فى نفوسهم حتى اليوم . ففي هذا المكان الذى يقع على شاطئ البحر المتوسط استقرت القديسة ماريا - كما تقول الأسطورة - فى أثناء رحلتها من فلسطين الى بعض الأماكن المقدسة . وتوفيت القديسة فى هذا المكان حيث شيدت

يعيشونها أثناء ممارستهم لهذه الأعمال .

القسم الثالث : العادات والتقاليد : وتشمل الاحتفالات الخاصة بالتقويم - الاحتفالات الدينية الخاصة بالأولياء ، الزواج ، الميثولوجيا الشعبية .

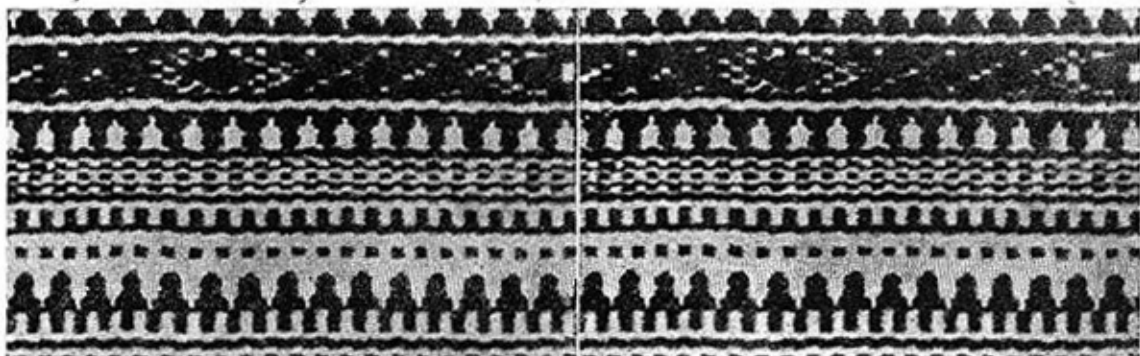
القسم الرابع : الممارسات الشعبية : - الطب الشعبى . السحر .

القسم الخامس : المجتمعات الشعبية : المجتمع القروى . المجتمع العمالى . سكان الجبل .

القسم السادس : اشكال الابداع الشعبى : الألعاب الشعبية ، السيرك ، المسرح الشعبى ، الرقص الشعبى ، الأدب الشعبى فى عصر التصنيع الموسيقى الشعبية . الفن الشعبى .

وقد روعى فى تنظيم المتحف على هذا النحو ، التزاما بدقة العمل ووفاء للتراث الشعبى المتنوع ، أن يشرف على كل فرع من فروع هذه الدراسة باحث متخصص يتولى عملية الجمع والتنظيم والدراسة . فالألعاب الشعبية على سبيل المثال يشرف عليها متخصص ، والمسرح الشعبى متخصص آخر ، والرقص الشعبى متخصص ثالث وهكذا . وقد أعلنت الحطة التى بين يدي ، قائمة بأسماء المتخصصين الذين يشرفون على فروع هذه الدراسة .

أما طريقة العرض فى هذه الأقسام فتكون عن طريق عرض الصور والنماذج الانثولوجية والنصوص الأدبية التى يضمها الأرشيف بعد تنظيمها وتصنيفها . وبهذا يتمكن الدارس من الربط التام بين المادة والنص أو بعبارة أخرى يتمكن من تمثل الحياة الشعبية بوصفها كلا .



في دراسة الموسيقى بوجه عام وفي الموسيقى الشعبية بوجه خاص . وكل منهم مسئول عن جمع التراث الموسيقى وتصنيفه في منطقة معينة . كما يشرف على أسماء الأمكنة باحثان . أما الأغنية الاسكتلندية والأغنية الغالية والحكايات الشعبية والتقاليد والعادات والمادة الحضرية والتنظيمات الاجتماعية ، فيشرف على كل منها متخصص ومساعد له .

ويستقل كل باحث مع أجهزته بمكان في المعهد يقوم فيه بأبحاثه وينظم أرشيفه . وقد جهز المعهد بمكتبة كبيرة وبمعمل معد بأحدث الآلات ثم بأرشيف جامع للمواد كلها يشرف عليه متخصص في عمل الأرشيف . أما الشرائط المسجلة فيحتفظ بها بعد تفرغها كتابة في مكان خاص بها .

هذا وقد قرر المعهد ألا تقوم به الدراسة المنتظمة إلا بعد استكمال المادة جمعا وتصنيفا ودراسة . أما الآن فهو يقدم المحاضرات القيمة بين الحين والآخر كما يقوم بنشر الأبحاث واصدار مجلة « دراسات اسكتلندية » في شهرى إبريل وأكتوبر من كل عام

أما في جامعة ليدز . فقد اتسع نطاق الدراسات الشعبية بحيث أصبحت تتجه اتجاهها علميا أكثر منه في جامعة أدنبرة . ففي مدرسة الدراسات الانجليزية الذي يعد قسما في كلية الآداب يدرس الفولكلور بشكل واسع وعميق . وتستغرق الدراسة في هذا القسم ثلاث سنوات ، وفي وسع الطالب أن يختار في السنتين الثانية والثالثة دراسة الفولكلور الى جانب دراسة المواد الأخرى . ففي السنة الثانية يدرس المواد الفولكلورية الآتية : التراث الشفوي . التراث المادى . التقاليد والمعتقدات الشعبية ، الآلات التكنولوجية التي تستخدم في العمل الميدانى . الحكاية الشعبية . نظرياتها ، طريقة روايتها وجمعها وتصنيفها . الأغنية الشعبية والبالاد . الأمثلة الشعبية والألغاز .

أما في السنة الثالثة فالدراسة تشمل المواد الآتية : التقاليد والعادات ، التقويم والعادات المرتبطة به . البالاد . الآلات الموسيقية الشعبية ، الفولكلور وعلم الاثنولوجيا .

كنيسة تضم رفاقها . وسبب احتفال الفجر وحدهم بهذه المناسبة ، هو أن القديسة ماريا كانت تعمل خادمة لدى بعض نبلاء فلسطين . ويهمنى أن أشير في هذا المجال الى الطريقة التي تسعى بها الدولة والشعب معا للمساهمة في الاحتفالات الشعبية ، فقد اتخذت احياء تلك الطقوس شكلا رسميا وشعبيا منسقا جميلا تتنافى معه الفوضى ، وتراعى معه في الوقت نفسه حرية الشعب في احياء طقوسه . وقد كان على المختصين الفولكلوريين في هذه المناسبة هو رصد مظاهر الاحتفال كما يحدث في الواقع بقصد دراسة مدى ما يعترى الاحتفال من تغيير كل سبع سنوات .

٢ - إنجلترا :

والعمل يسير في إنجلترا في هذا المجال على نحو آخر . وتكاد تكون فرنسا البلد الأوربي الوحيد الذي يحاول أن يربط بين علم الاثنولوجيا وعلم الفولكلور ربطا تاما على النحو الذي أشرنا اليه . أما سائر دول أوروبا فتفضل بين الدراسات الفولكلورية التي مكانها المركز أو المعهد والاثنولوجيا ومكانها المتحف . ومع ذلك فإن الدراسات الاثنولوجية والفولكلورية في كل بلاد أوروبا تتجه - كما سبق أن ذكرنا - الى هدف واحد ، وهو المحافظة على التراث الشعبى والعمل على احيائه قدر الامكان ، ثم الاعتماد عليه كلية في دراسة أحوال الشعوب من الناحيتين الاجتماعية والنفسية عبر التاريخ .

وتتوزع الدراسات الشعبية في إنجلترا في مدرسة الدراسات الاسكتلندية التابعة لجامعة أدنبرة وفي مدرسة الدراسات الانجليزية التابعة لجامعة ليدز ثم في متحف كارديف في ويلز وفي المتحف الوطنى في أيرلندا الشمالية .

ففي أدنبرة أنشئ معهد نموذجي في عام ١٩٥١ . وعلى الرغم من أن الأعضاء الذين يعملون بهذا المركز لا يتجاوزون الاثنى عشر ، فإن العمل يدور في هذا المركز في هدوء وعمق ونشاط بالغ ويرجع ذلك الى التخطيط العلمى الذى يتبعه المركز منذ نشأته ؛ فقد وزعت الاختصاصات فيه توزيعا محددا بحيث لا تتداخل مع بعضها البعض مما يعطل سير الأمور فيه . فالموسيقى الشعبية يشرف عليها ثلاثة من المختصين الذين تخصصوا

من هذين المتحفين الى قسمين قسم لعرض المادة الاثنولوجية وقسم آخر منفصل عنه يضم المادة الفولكلورية .

وأما في جامعة لندن ، فلا يوجد قسم للدراسات الشعبية ، وإنما يوجد بالمدينة ارشيف كبير للموسيقى والأغاني الشعبية وتشرف عليه جماعة الفولكلور البريطانية . وإذا كانت جماعة الفولكلور البريطانية لا تؤدي دورها في نشاط بالغ كما هو الحال في ألمانيا وفنلندا ، إلا أنها مواظبة على اجتماعاتها الدورية التي تلقى فيها المحاضرات المهمة ، كما أنها تفتح أبوابها لكل متخصص وهاو يبدى نشاطا في هذا المجال بشكل أو بآخر .

أيرلندة المستقلة :

تتميز أيرلندة بشراء تراثها الشعبي الذي ما زال يعيش حتى اليوم حيا بل وما زال بعضه يعيش بلغته الأصلية الغالية . وعلى الرغم من أن أيرلندة لم تبدأ في جمع التراث الشعبي في زمن مبكر كما هو الحال في ألمانيا وفنلندا - إذ أنها لم تفعل ذلك إلا بعد أن كافحت الاستعمار البريطاني فترة طويلة - فإنها مع ذلك قد بدأت بنشاط بالغ بحيث حققت الكثير من أهداف هذه الدراسة .

فمركز الفولكلور في مدينة . دبلن يحتوى على ارشيف كبير منظم ، كما يحتوى على مكتبة كبيرة . وعلى هذا المركز يتردد الباحثون من جميع أنحاء أوروبا ، اللذين يرغبون في دراسة الفولكلور الأيرلندي بقصد الدراسات المقارنة . وبما أن الصلة وثيقة بين الفولكلور في المملكة المتحدة بخاصة في اسكتلندا وبين الفولكلور الأيرلندي ، فإن الاتصالات العلمية تجرى في نشاط بين هذا المركز وبين مدرسة الدراسات الاسكتلندية بصفة خاصة ، سواء عن طريق ارسال الباحثين أو عن طريق تبادل الأبحاث العلمية .

وعلى الرغم من النشاط البالغ الذي بذله مركز دبلن في الجمع والتصنيف ، فإنه مازال يواصل جهوده . فالعمل الميداني لا ينتهى ، لأن مادة التراث الشعبي لابد أن تجمع بين الحين والآخر بقصد دراسة تطورها وتطور المجتمع الشعبي الذي تعيش فيه . فقد أرسلنى الأستاذ الدكتور ديلارجي ، الأستاذ المشرف على المركز والذي قام

وإذا اختار الطالب الدراسات الشعبية ضمن مواد دراسته ، فعليه أن يقوم بعمل ميداني يمتحن فيه . وتمتد الدراسة الفولكلورية بعد ذلك بحيث يتمكن الطالب من الحصول على الدبلوم الذي يستغرق عاما واحدا يؤهله لدراسة الماجستير والدكتوراه . وفي السنة المخصصة للحصول على الدبلوم يدرس الطالب المواد الآتية: العمل الميداني والآلات التي تستخدم فيه . تسجيل التراث الشعبي . حفظ التراث الشعبي . تصنيف التراث الشعبي . الأرشفة . نشر التراث الشعبي . المتاحف وطريقة عرض المادة بها .

على أن مدرسة الدراسات الانجليزية لا تقتصر على تدريس المواد الفولكلورية على هذا النحو الشامل العميق فحسب ، وإنما تضم المدرسة ارشيفا للمواد الفولكلورية التي جمعها الباحثون، وترتب فيه المادة وفقا لنظام أوبسالا Opsana الشهير .

وفضلا عن ذلك فإن مدرسة الدراسات الانجليزية تشرف على عمل الأطلس اللغوى الذى يهدف ، عن طريق التوزيع الجغرافى للغة الحديث اليومية ، الى الكشف عن أهم خصائص لغة الحديث تحت ضوء الاختبار الصوتي والمورفولوجي والتركيبي . وقد سار العمل في هذا المجال في عدة مراحل . أولا : تأليف الأسئلة التي تكشف عن الملامح المعجمية والصوتية والمورفولوجية والتركيبية للهجات الأساسية في اللغة الانجليزية ثانيا : اختبار هذه الأسئلة وطبعها بعد الاطمئنان على نجاح مهمتها . ثالثا : البحث عن الكفاءات الشعبية في الأقاليم التي تعد منبعا لاستقاء المادة رابعا : تدريب الجامعيين على استخدام الأسئلة خامسا : اعداد المادة التي جمعت ودراستها وتصنيفها . سادسا : نشر نتائج البحث في شكل مناسب سواء كان هذا عن طريق الجرائد أو القوائم أو كليهما معا .

أما في ويلز وأيرلندة الشمالية ، فتركز الدراسات الشعبية في متحف كارديف في ويلز ، وفي المتحف الوطنى في أيرلندة . ولا تعرض المادة الاثنولوجية الى جانب المادة الفولكلورية كما هو الحال في متحف باريس ، وإنما ينقسم كل متحف

التلاميذ على مادة ثم يهتد اليها الجامعون
المتخصصون .

وليس هناك برنامج لتدريس التراث الشعبي
بهذا المركز ، ولكنه يصدر مركزا علميا بحق .
فعليه يتردد الباحثون من جميع أنحاء أوروبا
بقصد الدراسات المقارنة .

وقد قدم الباحثون بهذا المركز مجموعة من
الأبحاث القيمة التي تقدم للباحث الايرلندي
والأجنبي على السواء فكرة واضحة عن الفولكلور
الايرلندي . وليس في وسعنا أن نقدم الكتب
التي نشرها هذا المركز ، فهي عديدة ولا شك ،
ولكن يكفي أن نقول أن كل جانب من جوانب
التراث الشعبي قد درس في عدة كتب . هذا
الى جانب الكتب التي درست المجتمع الايرلندي
واللغة الايرلندية . كما يهمني أن أشير الى
كتاب « موجز الفولكلور الايرلندي » الذي يقدم
مادة الفولكلور الايرلندي والاثنولوجيا وفقا
لتصنيفها وتنظيمها في المركز . ولهذا فان
الكتاب يعد من الاهمية بمكان لا بالنسبة
للمتخصصين الايرلنديين والأجانب فحسب
ولكن بالنسبة لهؤلاء الذين يقومون بالاشراف على
الأرشيف الفولكلوري في أي بلد كان . ومما
يدلنا على أهمية هذا الكتاب ، أنه ، على الرغم
من ارتفاع ثمنه ، قد طبع للمرة الرابعة في
الولايات المتحدة ، ويسعدني أننى اقتنيت هذا
الكتاب وغيره من أبحاث المركز الايرلندي لعلها

بالفعل بتأسيسه ، أرسلنى الى باحث ميدانى
يتولى عملية الجمع في غرب ايرلندة وفي الجزر
القريبة . وقد حكى لى هذا الجامع الذى يبلغ
الخمسين من عمره أنه يقوم بعملية الجمع في هذه
المناطق منذ عشرين عاما وأنه لا يزال أمامه الكثير
من العمل وقد أشركنى في جولات واسعة ، في
الساحل الغربى ، فرأيتة فردا من أفراد الشعب ،
فالكل يعرفه ويسعد برؤيته ، ويجلس للحديث
معه فى شوق بالغ . فإذا ما خلى لنفسه أخذ
يدون المادة التي جمعها على الأشرطة ويرسلها الى
دبلن ، الى الأساتذة الذين يتسولون دراستها
وتصنيفها .

والحق أن أرشيف مركز الدراسات الشعبية
فى مدينة دبلن غنى للغاية . ومما استرعى نظرى
فى هذا الأرشيف ، تلك المادة التي جمعها التلاميذ
فوق سن الاثنى عشر ، فالمدرسون الذين ينتشرون
فى جميع أنحاء ايرلندة يطلبون من التلاميذ جمع
الحكايات الشعبية والأغاني والأمثال الى غير ذلك .
فينشط التلاميذ فى جمع تلك المادة من جداتهم
وأجدادهم وغيرهم ، ويسلمونها الى المدرس الذى
يقراها ويفحصها ويطلب منهم إعادة كتابتها منظمة
مرتبة . ولم يعد المركز الى هذه الطريقة
لتسهيل عملية جمع مادة التراث الشعبى ،
فعملية الجمع يقوم بها المتخصصون قبل كل
شيء ، ولكن المركز يهدف الى أن يعرف الأبناء
بتراثهم الشعبى ، كما أنه يهدف الى احياء
عملية الرواية الشفوية . وربما احتوى أرشيف



مسألة زمن ، وأنما هي أولا مسألة تخطيط
تخطيط وتنظيم علميين يكفلان له سلامة العمل
وتطوره .

لقد سألني الاستاذ ديلارجي ، الاستاذ
المشرف على مركز إيرلندا ، وكان قد زاره أحد
الدارسين المصريين منذ عدة سنوات وقضى في
معهده أكثر من عام ، سألني عما تم عمله في
دراستنا بعد أن زاره هذا الدارس . وخجلت
أن أقول له أننا لم نفعل شيئا يذكر بالنسبة
لما رأيته في كل المعاهد والمراكز التي أشرت
إليها وذكرت له أننا مازلنا في طريقنا في عملية
الجمع والتنظيم .

على أنني أود أن أشير إلى حادثتين تبين
للقارىء كيف يقوم العمل في مركز الفنون
الشعبية عندنا . لقد ذكر لي أحد الدارسين
بالخارج ، أنه قدم إلى المركز للحصول على بعض
الصور الفوتوغرافية . وقد راعه أن الصور
استخرجت له من بين صور عديدة مطروحة دون
عناية في صندوق وكأنه صندوق مهملات .
فكيف يمكن أن يصدق أن المركز ينفق الأموال
على هذه الصور ثم لا يقوم بترتيبها في الارشيف
اللازم لها . .

أما الحادثة الأخرى فقد روتها لي السيدة
رتيبة الحفنى حينما شامت أن تستعين بما دونه
المركز من الموسيقى والأغاني الشعبية . لقد
ذكرت لي أنها اضطرت إلى سماع كل الأشرطة
التي سجلها المركز حتى تستطيع أن تستخلص
مبتغاها ! فهل يمكن أن نتصور أن مركزا عمله
الأساسي هو جمع المادة وتنظيمها وتصنيفها ،
يدون كل شيء على الشريط ثم يطرحه جانبا وكأنه
فرغ من مهمته ؟

لاشك أن العمل في مركزنا لايسير وفق
منهج علمي ، وهذا يدفعنا إلى القول بأنه مهما
طال عمر هذا المركز ، فإنه لن يساعد على تحقيق
الهدف المطلوب من الدراسات الشعبية ، تلك
الدراسات التي لأبأنغ إذا قلت أنها الدراسات
الانسانية التي تحتل اليوم مكان الصدارة من
اهتمام الدارسين في جميع أنحاء العالم .

د . نبيلة إبراهيم



تكون في يوم ما ذات نفع جدى بالنسبة
لدراستنا .

وبعد . . فنحن لم ننته بعد من تقديم مراكز
ومعاهد الفولكلور والاثنولوجيا في البلاد التي
قمت بزيارتها . فلا تزال لنا جولة مع تلك
الدراسات في رومانيا وفنلندا وألمانيا .

ولكن يمكننا على أى حال أن نقارن بين
ما نقوم به في بلادنا في هذا المجال وما يقوم به
غيرنا . وقد يقال أن مركز الفنون الشعبية
عندنا لا يزال في نشأته . ونحن نرد على ذلك
بأن المركز قد مضى على نشأته ما لا يقل عن
عشر سنوات . وليست المسألة على كل حال

اسلوب الرقص الشج

بقلم: سامي زغلول



النفسى الذى يكون مع الجانب الفنى الاتجاه
الجماعى للرقص .

ويتأثر أسلوب الرقص الشعبى بالظواهر
الطبيعية والعوامل الجغرافية كما يتأثر بالظروف
الاجتماعية والاقتصادية وما يتبع ذلك من ظروف
العمل والمهن التى يمارسها اغلبية الشعب والهجرة
التي يتعرض لها كل ذلك يؤثر فى عقلية الشعب
وطباعه وبالتالي يشكل الاسلوب الذى هو طابع
الرقص كخلق شعبى .

فالاسلوب شئ أصيل يميز منطقة واحدة أو
مكان واحد أو شعب واحد - فاذا وجد الاسلوب
الشعبى خلق الرقص الشعبى وإذا كانت الظروف
التاريخية والاجتماعية والاقتصادية هى المؤثر
الجوهري فى الاسلوب فإن المكان والزمان يكتفان
الطريقة الهندسية التى يؤدى بها الرقص من
انشاء ودوران وقفز والتفاف ونهوض .. انسخ
فالشعب يرقص لكى ينفق جزءا من نشاطه أو
طاقته ويلبى حاجته الملحة للمناجاة وليجد راحة
معنوية وجسمانية للتعبير عن شعوره بالحياة
وفرحه بها ثم حب تذوق الجمال والرغبة فى تقليد
الآخرين كذلك الرغبة فى الظهور أمام الآخرين
وبخاصة أمام الجنس الآخر والحنين الى الجنس
الغائب .

أن العمل فى مجال الرقصات الشعبية فى بلدنا
لم يزل بعد فى مهده ولم يتوافر لدينا حتى الآن
العدد الكافى من الخبراء والفنيين المتخصصين فى
هذا الفرع من فنوننا الشعبية .

ولما كانت موجة انشاء فرق الرقص الشعبى
تحتاج بلادنا لدرجة ان هناك بعض فرق المحافظات
قدمت برامجها فى المهرجان الذى عقد بالعام الماضى
فى القاهرة ولكنها لم تقدم لنا صورة صادقة عن
الثقافة التقليدية لبيئتها فحسب بل كانت صورة
مطابقة لفرق العاصمة وهى بدورها لا تمثل بصورة
سليمة تراثنا الشعبى الراقص ليس من ناحية
الاسلوب وحده بل ايضا من ناحية النوع
والموضوع .

لهذا وجدت لزاما على ان اقدم حصيلة تجربتى
فى الميدان أتمنى أن تكون خطوة على الطريق نحو
ارساء دعائم علمية تقوم عليها فرقنا لرقص
الشعبى .

وسوف أبدأ كلامى عن العناصر الاساسية
المكونة لرقص من حيث الاسلوب والشكل والنوع
وسأتناول هنا أساليب الرقص الشعبى .
أسلوب الرقصة الشعبية :

هى الطريقة التى يرقص بها الشعب والحركات
التي يعبر بها عن عواطفه وتفكيره وهذا هو الجانب



فأسلوب الرقص الشعبي هو الطريقة التي يرقص بها الشعب ويعبر بها عن عواطفه ومشاعره من خلال حركات الرقص وأوضاع الجسم التي خلقت بصورة جماعية مجهولة الاسماء .

وعند وضع الرقصات الشعبية على المسرح بواسطة فرق المحترفين والهواة لا يجب علينا أن ننقل الرقصة من ناحية التكوين وتركيب خطواتها فحسب ولكن يجب أن نراعي أسلوب الرقص الذي يعبر عن الشعور والحالة النفسية عن طريق الحركات حتى تتكامل الرقصة إذ لا بد أن تتكامل الناحية الفنية في نقل الرقصة من حيث التكنيك الفني في أدائها والناحية النفسية لها ويجب أن لا نفرق بينهما - مثل ذلك كممثل الأسلوب الأدبي إذ أن له ناحيتين الناحية الخارجية والناحية الداخلية ، كذلك الأسلوب الشعبي له ناحيتان أو جانبان : -

أولا : الجانب الخارجي :

وينعكس في الناحية الفنية التكنيكية للحركة مثل (اللف - ثني الركبتين وفردهم - النزول على الركب - التداخل بين الرجلين - مدى انثناء الركبتين بخفة أو بقوة - اهتزاز الجزء الأسفل من الجسم وحركة الحوض - الاهتزاز العادي أو القوي - الخطوات الصغيرة أو المتقاطعة أو الواسعة

- طريقة الوقوف وتماسك اليدين ... الخ) : وهذا يمثل في الحقيقة الناحية الفنية التكنيكية للحركة .

ثانيا - الجانب الداخلي :

وهو اللون والشعور النفسي لطريقة الرقص التي تعكس روح الشعب على المجموعة الراقصة مثل (الرزانة - المرح - الحماس - القوة - الانطلاق - الجدية - تكرامة - الانطواء - الفخر - الصراحة ... الخ) .

وهذا هو المعنى الداخلي للأسلوب .

ومما سبق لنا يتبين أن الجانبين معا يكونان

المعنى الحقيقي للأسلوب .

وأسلوب الرقص ليس واحدا في جميع المناطق ومن الصعب علينا وضع خط بين الناحية الخارجية والناحية الداخلية للأسلوب .

كما أن أسلوب الرقصات ليس على نمط واحد في القرية والمدينة حيث يتميز أسلوب المدينة بالتأني المزوج بالذوق كما يتميز أسلوب القرية بالاطمئنان والثقة المتزايدة في النفس .

والأسلوب ليس واحدا عند السيدات والرجال في منطقة واحدة دائما - وهذا يرجع إلى التقاليد التي قد تفضل الرجال عن النساء أو تجمعهم أو حسب وضع السيدة في المجتمع .



الاساليب وما هي العناصر الاخرى التى لها علاقة بالاسلوب ؟

نجد الرد على هذه الاسئلة فى روح وطابع الشعب من حيث نفسيته والبيئة او المكان وتاريخه وظروفه - الاجتماعية والسياسية والطوبوغرافية والاقتصادية والجوية ، كذلك تقاليده وازيائه والمهن والهجرة التى يتعرض لها فجميع هذه العوامل المذكورة تؤثر فى تحديد روح وطابع الشعب اللذين يؤثران بدورهما على تحديد أسلوب الرقص الشعبى .

يقول (بيليج) وهو متخصص فرنسى مذكور فى الارشيف الدولى للرقص « ان الاسلوب ظاهرة اجتماعية مثل اللغة له قواعد وطريقة تركيب عناصره » - ونستطيع ان نضيف على رأى « بيليج » ان « الاسلوب فى الرقصة الشعبية هو اكبر صفة تميز الخلق الشعبى » .

ويمكن القول والافتراض ان طريقة الحياة والظروف التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والمهن الخاصة بالشعب تؤثر فى خلق الناحية الداخلية للاسلوب وفقا لبعض العوامل المختلفة ، وكذلك البيئة والملابس الخاصة بالشعب تؤثران على التكنيك الفنى وصور الرقص اى الناحية الخارجية للاسلوب - فمن الملابس مثلا يمكن ان نتبين لماذا يكون الرقص بطيئا او منطلقا او متحمسا ، او ان الركبتين تنثنيان بسرعة او تبدوان متصلبتين مشدودتين ، لانثنيان .

وبالنسبة للبيئة فمساحة الارض تبين لنا هل ستسير الرقصة فى اتجاهات مختلفة او انها ستحدد بأداء بعض الحركات فى نفس المكان وان الراقصين سيكونون متقاربين مثلا ... الخ .

وتختلف التأثيرات فى الاسلوب من منطقة وطبقا للعوامل الاساسية التى يتعرض لها السكان - ومن ثم فان الاساليب تختلف من منطقة لآخرى تبعا لذلك .

وبمقارنة الفلاح الذى يسكن مع عائلته والذى يقوم بمجهود بدنى فى أرضه وفى بلدته بمقارنته مع الرجل الذى يسافر كثيرا ويفكر دائما فى عائلته - نجد ان الاول حينما يرقص تكون حركاته



كذلك فان الاسلوب ليس موحدا فى الرقصات الطقوسية واللا دينية فى نفس المنطقة - اذ ان الرقصات الطقوسية ترقص بمراسيم كبيرة وباحترام وروحانية .

كذلك نجد أن أسلوب الرقص ليس واحدا فى كل العصور - ففي الحرب قبل الأخيرة ظهر تطور ملحوظ فى أساليب جميع الشعوب وبالتالي فى أساليب الرقصات الشعبية - فالفترة بين الحربين الأولى والثانية زادت من سرعة الحيقا المدينه وبالتالي أوجدت روح السرعة فى أداء الرقصات بطريقة سريعة همجية وظهر الميل الى ايجاد قفزات بدون ذوق وتطويرات غريبة ليس فيها تناسق ولا جمال . ومن هنا فقدت الرقصات الشعبية أسلوبها القديم وبالتالي أنواع الرقصات نفسها أيضا .

ان جميع هذه الفروق التى ذكرت فى اختلاف أساليب الرقصات الشعبية يستطيع ان يلاحظها الشخص العادى غير المتخصص فى الرقص .

ولكن اذا أردنا أن نعرف أسلوب جماعة معينة فليس يكفى فى الحقيقة أن نلاحظ فقط أبرز المميزات للناحيتين الخارجية والداخلية للاسلوب فحسب - وليس يكفى أيضا أن نحدد فقط كيفية الرقص والطابع المسيطر على طريقة الرقص بل يجب أن نعرف لماذا ظل هذا الأسلوب باقيا فى تلك المنطقة وعلى أى شئ يتوقف ؟

كذلك يجب أن نعرف كيف تبلورت بعض



سريعة ومنطلقة بينما الثانى عندما يبدأ الرقص فانه يرقص ببطء ثم يتحمس بعد ذلك تدريجيا .
وفى بعض المناطق ينحنى الراقصون أثناء الرقص ويعبر هذا عن حالتهم النفسية أيام الحكم الاستعماري وليس هذا معناه الانكسار النفسى ولكن عملية الانحناء فى الحقيقة تعبر عن مقاومتهم السرية ونضالهم ضد الاستعمار . ان روح وطابع الشعب رغم تحددهما بعوامل تأثيرية معينة لمنطقة او مكان لا يؤثران على أسلوب الرقصات الشعبية فحسب ولكن يؤثران كذلك على أسلوب الفروع الأخرى للفنون الشعبية والثقافة التقليدية لهذا المكان ايضا - لذلك يمكن أن نرى نوعا من الوحدة فى جميع الظواهر الروحية لشعب معين فى منطقة معينة .

فعندما نذهب الى احدى المناطق نجد ان ما يلفت انتباهنا هو خاصية ما ، ولكننا لانستطيع تحديدها فى الحال الا بعد ان نتفهم علاقة سكان هذه المنطقة بالحياة ومدى ادراكهم وتفهمهم لها ، والشئ المشترك فى طريقة الكلام واللغة وكذلك الاغاني من حيث ادائها وطريقة ترديدها وعزف الاغانى الموسيقية كذلك الزى الشعبى والزينة الخاصة بهم ونفس الذوق ونفس الميل فى التعبير بطريقة معينة سواء فى الرقص او الاغاني او الاغانى الموسيقية او التطريز ، فجميع هذه العناصر تبين الفن الشعبى فى المجتمع وتشكل وتكسب أسلوب وطابع يرتبط بروح هذا الشعب وبصورة مختصرة يمكن القول ان الفن الشعبى هو الشعب .

وكلما تعمقنا فى الموضوع بصورة أكبر نجد ان أسلوب الرقص ليس هو الصلة الوحيدة بين الحياة الشعبية وروح وطابع الشعب فحسب بل تظهر أيضا التأثيرات المتبادلة لفروع الثقافة المختلفة التقليدية الشعبية على مكونات الرقص الشعبى ، اذ يجب ان نلاحظ مدى تأثير اللحن الشعبى والمصاحبة الموسيقية على مدى تحديد اساليب الرقصات التى لها نفس النوع ، وحينما نتساءل كيف ستتبلور اساليب بعض الرقصات الشعبية لنفس النوع نجد ان عملية التبلور هذه تتوقف على اللحن المصاحب للرقص كما تتوقف على الآلة الموسيقية المصاحبة .

فعندما كانت الآلات الموسيقية ترافق الرقصات الشعبية كان لابد من المحافظة على الأسلوب الذى يلائم الرقصات الشعبية ، ولكن بعض الآلات الموسيقية الحديثة بدأت تشترك فى مصاحبة الرقصات بأصوات هستيرية عالية وتنتج عن ذلك ظهور بعض القفزات والحركات المبالغ فيها التى تؤدى بدون نظام وذوق ، فهذه الآلات الموسيقية الحديثة وبعض العوامل الأخرى ساهمت الى حد كبير فى تلف وفساد الأسلوب الشعبى واثرت بصورة سلبية على تطوير الذوق والشعور بالرقصة الشعبية الحقيقية ، وهذا حافز يجعلنا نعمل على احياء الآلات الموسيقية الشعبية لدى الشعب .

وفى الرقصات الشعبية التطبيقية يجب ان تكون الاوركسترا الحديثة مصاحبة ومتممة بالآلات الموسيقية الشعبية بطريقة سليمة .

ونحن اذ درسنا الرقصة الشعبية من الناحية الفنية التاريخية فحسب فان هذه النظرة سوف تكون من جانب واحد ولكن من الضروري أن ننظر الى الرقصة من الناحية الاثنولوجية ولاانثروبوجرافية والكربوجرافية والنفسية والاقتصادية - لكى نفهم أسلوب وروح منطقة الرقصة .

ان دراسة اساليب الرقصات الشعبية وكيفية التحديد المضبوط لخصائص الأسلوب فى منطقة ما، كذلك تحديد اوجه التشابه والفرق الجوهرية بين اساليب المناطق المختلفة هو بمثابة المرحلة الابتدائية لدراسة الرقص الشعبى والتى يجب

أن نقف فيها على جميع جوانبه، أولا ، كما هو متبع لدى جميع الشعوب الأخرى .

ان الدراسة الطويلة المفضلة التي تبين الصلة بين سلوك جماعة معينة في منطقة معينة من حيث طريقة مشيهم وحركاتهم وأسلوب رقصهم تستحق مجهودا كبيرا للموقف على حقيقة هذه الصلة .

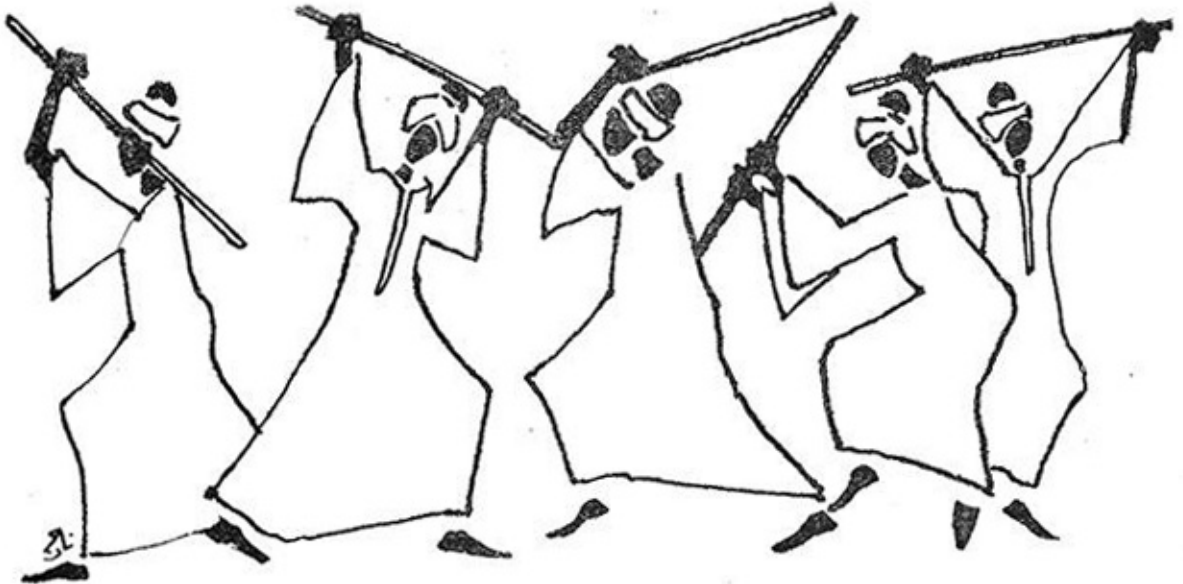
كذلك الصلة والعلاقة بين النقوش والزخرفة المعمارية وبين أسلوب الرقص الشعبي وايضا الصلة والعلاقة بين اللغة الدارجة والموسيقى الشعبية والتعبيرات المختلفة من اصطلاحات شعبية والحركات المختلفة للراقص الشعبي وايضا الصلة بين أسلوب الشعر والادب الشعبي واسلوب الرقصة الشعبية والموسيقى الشعبية ، كذلك يجب علينا أن نبين ان كانت هناك علاقة بين أسلوب الفن المعماري المحلي المشتمل على أنواع من الاحياء السكنية وبين أسلوب الازياء الشعبية واسلوب الرقصات الشعبية للمنطقة .

لا شك ان هذا الارتباط الوثيق للرقصات الشعبية بالحياة الشعبية يفرض علينا ان نكون احياء الاساليب الشعبية الجماعية الحقيقية

والتكنيك الخاص للرقصات عن طريق توجيه الاهتمام أولا الى نهضة ورعاية احياء الفن الشعبي وبناء على ذلك نستطيع بعد تحقيق هذا ان نقول باننا تمكنا من خلق قاعدة اساسية لمتابعة التطور الفني للرقص الشعبي ونهضة الرقصة الشعبية من حيث مناظرها المختلفة والتعبير العصري عن الرقصة الشعبية في المسرح فجميع الرقصات الشعبية الجماعية وارتباطها الوثيق بواقع وحياة الشعب عنصر جوهري للتعرف على شعب ما عن طريق الرقص من جهة وكذلك عنصر جوهري يساعدنا في التعبير الفني عن الروح الجماعية الشعبية من جهة أخرى ، اذا فالاسلوب الجماعي الشعبي هو في نفس الوقت اهم شرط لوضع وتقديم منظر الرقص الشعبي الحقيقي والرقص الشعبي التطبيقي الى المسرح .

فالراقصون الشعبيون الذين يحافظون على الاسلوب الشعبي يحافظون بالتالي على الروح الشعبية الفنية ، كذلك يقدمون اساسا كبيرا لدراسة اساليب الشعوب وتطوير فنون جديدة .

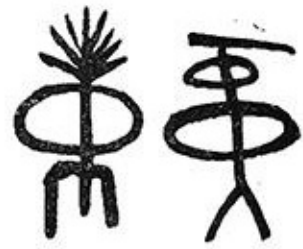
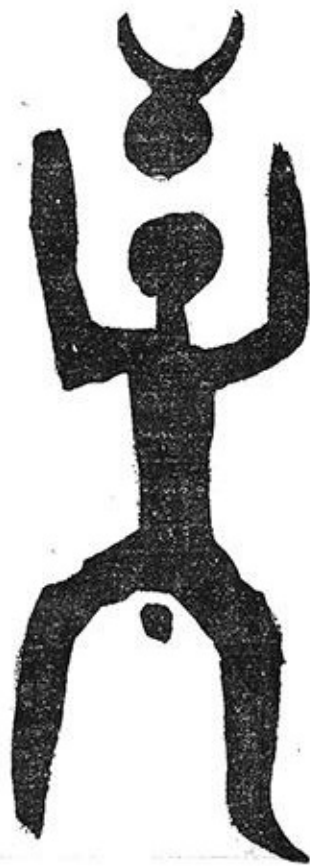
سامي زغلول



وما زالت ازدواجية المنطلق والمنهج تشغل الباحثين حتى يومنا هذا الى طائفتين ، فاتحاد الباحثين الفولكلوريين يبحث منذ اوائل القرن العشرين مادة الحكاية الخرافية في العالم بحثا يتوسل بالفقارنة الفيلولوجية للنصوص ، وقد وصلوا في هذا الصدد الى نتائج اساسية لا يستغنى اليوم عنها باحث . والى جانب هؤلاء عرف البحث علماء يندرجون في عدة من المدارس الصغيرة المتنوعة الاصول، وفي طليعة هؤلاء نجد الباحثين السوفيت الموقنين وهم ينزعون الى بحث الفولكلور على هدى وجهة النظر التاريخية الاجتماعية . ان المناهج المختلفة لم تبلغ بعد اوج تطورها والمجموعات المستقلة المتميزة تبحث من وجهات نظر متعددة ، الا ان الراى منعقد على ضرورة استمرارها لتقديم المزيد من النتائج الجديدة .

والواقع ان كلا الهدفين والمنهجين وهما التحليل الفيلولوجي والتفسير الاجتماعي غير متعارضين ، وفوق هذا فان انفصالهما يفضى الى النظر الجزئى الذى يعرقل سبيل التعرف على حقيقة الحكاية الشعبية الخرافية ، ويفوق استمرار تقسيم البحث فيها . لقد نالت الحكاية الشعبية الخرافية نصيب الاسد بين أبحاث مجالات الفولكلور ، بيد ان أملنا في تقدم البحث معقود بالنجاح في الخروج من المنهجين بمنهج موحد ، أى أن نوفق في القيام ببحث النص على الأساس الاجتماعي التاريخي الصحيح ، وذلك بعد القيام بعدد كبير من الدراسات الجزئية والتجارب الميدانية ، بعد جمع الملاحظات في هذا جمعا دقيقا ، فمازالت المادة الصالحة للتقييم العلمى قليلة .

ان المحور الذى تدور حوله القضية الأساسية في بحث الحكاية الخرافية، هو كيفية تشكيل الحكاية الخرافية، ولذا فالشخصية الخلاقة أو الشخصية التى نحس بها وهى تروى المأثورات تحتل مكان الصدارة في البحث .



اتجاهات الباحثين

الحكاية الخرافية

بقلم

الدكتور محمود فهمى مجازى



اتجه البحث العلمى فى الحكاية الخرافية منذ نشأته نحو هدفين اثنين فقد اهتم من جانب بطبيعة الاشكال الشفوية للمأثورات الشعبية ، كما اهتم من الجانب الاخر بطبيعة الحضارة الشعبية وهى تتضح في مضمون تلك الاشكال وفي حياتها ، وقد كان من الطبيعى أن ينبثق عن ثنائية المنطلق وازدواجية النظرة منهجان للبحث ، انبثق أولهما في جوهره من تاريخ الادب المقارن ثم استقل عنه مكونا فرعا جديدا ، وتطور المنهج الاخر على أساس المدرسة الاجتماعية الفرنسية والمدرسة الأنثرو بولوجية الانجليزية، لم تكن الحكاية الخرافية وسائر المأثورات الشعبية في هذا - أكثر من مجرد أداة ومراقبة يتوسل بها لم الباحث لدراسة الجماعة الشعبية .

لقد كنا نسمع عن موهبة القصاصين المبرزين الذين كان قص الحكاية الخرافية جزءا من حرفةهم . كان هذا قبل أن يجمع الأدب الشعبي وفق نظام منهجي مدروس بوقت طويل ، وكثيرا ما كانت محاولات الصياغة الأدبية للحكايات الخرافية تنسب الحكاية الى قصاص معترف بقدرته ، كان الجامعون الرواد مثل الاخوين جريم برون الصقل الادبي للمادة أمرا بديهيا ، بيد أنهم عبروا عن- اعجابهم الكامل بروايتهم القصصين ، وفي المجموعات التالية من الحكايات الخرافية نلاحظ أن ذكر القصص لم يعد أمرا نادرا ، ولا يفترنا هنا أن تشير الى أن الباحث ساينانو وهو رائد من رواد تصنيف أنماط الحكاية الخرافية- كان قد طالب جامعي الحكاية الخرافية بجمع المادة من القصصين المتنازعين وناشدهم تسجيل ما يتسم به هؤلاء ، ولم يذهب ندأوه هذا أدراج الرياح .

لقد وجه رواد الجمع المنهجي للأدب الشعبي النظر الى شخص القصص ، فقد كتب الباحث المجري جريجوس ١٩١١ : « شتان بين سماعنا لحكاية خرافية ما من قصاص ممتاز وبين سماعنا اياها من قصاص غفل ، وترتبط بالقصاص أمور كثيرة ، ومن ثم فعل جامعي المادة أن يبدلوا قصارى جهدهم للتعرف على المتنازعين من قصاصي الحكايات الخرافية » . ويصف ساندور بيتتر القصصين الريفين وصفا دقيقا ، ولم يجعلهم تكرات بلا أسماء ، بل ذكر أسماء من تعرف عليهم من القصصين في قرية ما ذكر اسمها . وتدل هذه الامثلة - وما أكثرها لو توخينا الاستيعاب - على أن اكتشاف دور القصص في خلق الحكاية الخرافية ليس وليد اليوم .

وكان أصحاب المدرسة الفنلندية - دون استثناء تقريبا - يذكرون أسماء روايتهم كمصادر . واهتم الباحثون الألمان بشكل الحكاية الخرافية وبنيتها ، ولاحظوا ولاحظ غيرهم من

العلماء - الجانب الفردي في هذا ملاحظة واعية ، وأدى هذا الى أن زعم البيرت فسيلسكي ١٩٢٥ أن الأفراد وحدهم - لا الجماهير - هم القادرون على تعديل شكل الاعمال الادبية الفولكلورية تمديلا خلاقا مبدعا .

أما الباحثون المجريون فقد سار بعضهم على المنهج الوضعي الألماني ونهج البعض الآخر نهج المدرسة الفنلندية ، وهؤلاء معترفون بدور القصص . لقد صرح بيلافيكار أن لحكاياته الخرافية قيمة أكبر من غيرها؛ لأنه سجلها عن قصاصين ممتازين واكتشف جيولوجيا سيانتيان في كيفية الالتقاء كثيرا من الخصائص الفردية عند قصاصيه . وذكر يونس ناصي عددا من الشواهد على كيفية جذب القصص لقلوب الجماهير ، بيد أنه اكتفى في مجموعاته بمعلومات بسيطة عن شخص القصص . وقد تحدث هو في دراسات كثيرة عن سمات القصص ووافق في نقد له على مبدأ التصنيف وفق شخصيات القصص ، اذا كان هؤلاء ممتازين حقيقة . ولكن هذا لم يكن يعنى بالنسبة له أكثر مما كان يعنى عند سائر اتباع المدرسة الفنلندية ، فقد كان يرى محاولة سبر فردية القصص سيرا أعمق أمرا غير مجد وغير ممكن .

لاحظ الباحثون المذكورون أشياء عن القصص وعن ظروف القص ، ولكنهم لم يعيروا هذه الأمور اهتماما أكبر . فقد نظروا اليها كعوامل لا تؤثر تأثيرا حاسما في طبيعة الحكاية الخرافية . وهنا ننسأل لماذا أهمل معظم الباحثون المعنيين بالحكاية الخرافية قضية القص وعملية القص الخلاقة ؟ ان سبب هذا كامن في تطور هذا العلم ، فقد أراد الباحثون المنتمون الى المدرسة الفيلولوجية - أولا وقبل كل شيء - تصنيف مادة الحكاية الخرافية التي كانت قد جمعت حتى أوائل القرن العشرين تصنيفا يشبه تصنيف علماء النبات للصفات النباتية المختلفة ،

أرادوا بهذا جعل المحيط اللانهازي الزاخر بالطرز والموتيفات شيئا مدركا ومعدا في متناول الباحث وذلك ليتمكنه من التقييم العلمي ، بدأ البحث العلمي اذن بتحديد الطرز والموتيفات ، وبهذا ظهرت مجاولات بحث جديدة وأكملت المادة شيئا فشيئا .

اننا نقدر ونؤمن دون شك بضرورة هذا التصنيف الا أنه قد جعل البحث جامدا وجزئيا الى حد ما . ان تصنيف النصوص في أشكال محدودة وأنواع معروفة وأجزاء معلومة قد أبعد الباحثين المتخصصين عن الواقع وعن الظروف الموضوعية التي ظهرت فيها النصوص ، كان هدفهم بهذا أن يستنبطوا من المادة غير الحية الطراز الأقدم لكل حكاية من الحكايات الخرافية . وقد أحس كثير من الباحثين بهذا الجمود وبادروا الى البحث عن أساليب جديدة وكان كارل فيلهيلم فون سيدوف وهو أحد مؤسسي المدرسة الفنلندية في طليعة من نبهوا الى جوانب الضعف في المنهج الفنلندي ، كان هذا المقصد الثالث من القرن العشرين ، لقد حبت معرفته نظرة اجتماعية قريبة من الحياتي في بحث الحكاية الخرافية ، فأشار في نقده لتصنيف الباحث الفنلندي آرنه للطرز الى أن الحكاية الخرافية لا تبحث الا مرتبطة ببيئتها الحية . كان فون سيدوف بعيدا عن الإيمان بإمكان إعادة تكوين « الطراز الأول » . وكان يرى بدلا لهذا ضرورة تسجيل مجموعات الصور المختلفة في المنطقة اللغوية الواحدة والمجموعة الاثنية الواحدة ، ويرى كذلك ضرورة الكشف عن قوانين تناقل المرويات وقوانين تشكيل صورها . ويهمننا هنا أنه طالب بملاحظة الفرد الناقل للحكاية الخرافية كمنطلق للفصل في قضية هجرة الحكاية الخرافية هذه الهجرة التي كان البعض قد تصور حدوثها على نحو آلي .

يقول فون سيدوف : « لا يكفي أن تقتصر على درس نص الحكاية الخرافية ،

٢ - الفرد

٣ - البيئة القصصية المعاصرة

فالتقاء هذه المقومات الثلاث وتبادل علاقاتها هو سر حياة الحكاية الخرافية . وفيما يأتي مناقشة لهذه القضية .

يؤكد البحث الفولكلورى الطابع الجماعى للأدب الشعبى، ويمكن تفسير هذه الجماعية على أنها خاصة بالمأثور ، أو على أنها تعنى الالتحام فى البيئة الشعبية والتفاعل معها ولذا فعلينا أن نبدأ حديثنا بالطابع الجماعى للمأثور .



لقد ظهرت خرافة قيام الشعب بعملية « الخلق الجماعى » ولم تعش هذه الخرافة طويلا فسرعان ماتت واندثرت . واتضح كذلك أنه من الممكن أن نرجع أصل أى عمل إلى فرد يعينه ، حتى ولو ترسبت فى هذا العمل مع مضي الوقت لمعات عدد كبير من الأفراد ، ولا يزال كثير من الباحثين يعتقدون أن بحث الأدب الشعبى كجهود أفراد - من شأنه أن يطمس الهدف الحقيقى من البحث فى المأثورات الشعبية ، ألا وهو بحث العناصر الحضارية الثقافية الماثورة . أن كل ابتكار أدبى ينبع من الفرد ولكن جوهر القضية

فلا بد من التعرف كذلك على تداول الحكاية الخرافية وعلى حياتها فى إطار المأثورات ، وكذلك على انتقالها وعلى انتشارها . لقد أوضح فى عمق أن قضايا نشأة الحكاية الخرافية والمحافظة عليها وتطورها وانتشارها تقوم على وجود القصاصين الموهوبين مواهب متباينة ، وأنه لابد فى هذا الدرس من ملاحظة مناسبات انتقال الحكاية الخرافية ، وأكد فون سيدف الدور الهام لتناقل المأثورات بالقوة أو بالفعل، كما أبرز أهمية القصاصين المتسافرين فى الحفاظ على الثروة القصصية الخرافية ، وهكذا كانت مأخذ فون سيدف على منهج اتحاد الباحثين الفولكلوريين اعترافا بالتقابل الجوهرية فى منهج البحث الاجتماعى .

لقد خرج فون سيدف بهذا الاتجاه فانطلق معه باحثون كثيرون وجلب هذا روحا جديدة للبحث فى الحكاية الخرافية ، كان فون سيدف قد نادى بعدد من الأسس المنهجية لجمع المادة ، فتحقق ما نادى به فى دراسات لجنة الفولكلور الأيرلندى أولا ثم فى مؤلفات تلاميذه بعد ذلك ، نجد هذا فى بحث صغير الحجم عظيم القيمة أعده كريستيان سنة ١٩٥٣ ، ونجد نفس هذه النتائج فى مقالات علمية كتبها ماروت سنة ١٩٤٠ وألفها غيره من العلماء المجريين ، منهم إيرهارت يوراتوف الذى سجل آراءه فى تصنيف المادة القصصية . ومن هنا يتضح أن الباحثين الذين تناولوا الحكاية الخرافية بمنهج التاريخ الأدبى قد أدركوا أن فهم الحكاية الخرافية لا يستقيم إلا بربطها ببيئتها الخاصة بها ، وأن البحث يجب أن ينطلق من وقتنا الحاضر . ومن هذا نخرج بأنه من الضرورى لوجود الحكاية الخرافية وجود مقومات ثلاثة - وتفاعلها هو الموضوع المركزى فى البحث - وهذه المقومات هى :

١ - المأثور (عن البيئة القصصية

للأصيلة)

هنا كامن فى السؤال التالى : أيمكن تحديد ذلك الفرد أو « المؤلف الأول » فى الأدب الشعبى ؟ وهل يجوز مع هذا وصفه بأنه شعبى ؟ أن اشكال الأدب الشعبى لا تتعدد بتعدد الأفراد ، بل تنظم فى سلسلة المأثورات الشعبية الموروثة .

وليس من المناسب فى دراسة الأدب المدون أو الأدب الشعبى أن نبالغ فى تقدير أهمية الوضعة الفكرية الأولى فى عملية الخلق ، غير أنه من البديهي أن تكون هذه موضوع بحث . ومن واجبنا أن نضع فى اعتبارنا تنوع أشكال التعبير التى يتخذها الأدب الشعبى وأن نراعى طرز حياتها وتنوع صور الموضوع الواحد ، وعلينا كذلك أن نسجل تفاعل الفرد والجماعة ، وأسهم حاملي المأثور وأسهم الفرد وذلك على أدق نحو ممكن ، فهذه هى القضية العلمية المطروحة على الباحثين .

لا شك أن نقطة البداية هى الفرد ، يستوى فى هذا الأدب الشعبى والأدب الفنى ، فهذا الفرد هو أول من صاغ بالكلمات حكاية معينة فى مكان ما وزمان ما . ومن الثابت أن صياغة النص ستكون مختلفة أن لم يشارك فيها هذا الفرد بعينه - هذا أن قدر لها أن ترى النور على الإطلاق . ولكن المؤكد أن هذا الفرد لم يبدع عمله وهو فى عزلة عن المجتمع ودون ارتباط به . وفوق هذا فإن الشكل الجديد يمكن أن يظهر حافلا بمدد من العناصر وقد رتبت ترتيبا جديدا ، ولا يقوم هذا على أساس الوضعية الفكرية الأولى ، بل بالتراكم التدريجى لعناصر لا نكاد ندركها ، وترجع إلى أفراد مختلفين غير معروفين . اننا نختلف مع هؤلاء الذين يصفون أول فرد أعمل ذهنه فى المادة بأنه هو المبدع ، وأن سائر الباقيين مجرد حملة أو حفظة للمأثور ، اننا لانرى فرقا جوهريا بين هذا وذاك .

أن نظرة فاحصة الى سلسلة ما من

من الباحثين أهمية وجود هذه العناصر، ومن أكدها الباحث تلهاجن . ان مكانة القصص في بيئة القرية لا تكاد تختلف في الأغلب الأعم عن مكانة الفنان المبدع أى اختلاف يذكر ، فهو اما أن يتمتع بمكانة مرموقة أو يتحاشى كما يتحاشى الغريب . وكثيرا



مدار الحديث عن حرفة القصص وأماط القصصين ، وحسبنا أن نقرر هنا أنهم - بصفة عامة - من الفقراء الذين طال بهم التجول والترحال ؛ فتعلموا حكاياتهم الخرافية في مجموعات عمل مختلفة ثم قصوها بعد ذلك ، وعندما أتحت لهم بعد ذلك فرصة العودة الى قريتهم الأصلية فاستقروا بها مرة ثانية ، أو عندما استوطنوا بيئة غريبة ، وأصبح الواحد منهم عضوا في مجتمع إحدى القرى ، كانت الذكرى تعود به آنذاك الى الأيام الخوالي . ويتوقف مدى تحول هذا الفرد الى قصص ايجابى أو نلى عضو سلبى على طبيعة الموقف الذى واجهه بعد الاستقرار .

يبدو اذن من بعض العناصر وجود أوجه شبه بين المبنى المتحول في المصور الوسطى وبين القصص في القرية، إلا أننا نرجح أن أوروبا لم تعرفها

ويسر أمام الجماعة ، وينتقى القصص من هذه المادة المرفقة المشتركة ما يود جمهور المنلقين سماعه وما يستمتعون بمعاودة سماعه ولا يملون . وعلى هذا النحو تصقل المادة شيئا فشيئا ، ان هؤلاء القصصين أشخاص موهوبون ممتازون . وهكذا نصل الى الفرد الذى يحتل مركز البحث والذى يقع في يده المصير اليوسى للحكاية الخرافية ويقوم عليه السرد القصصى داخل الجماعة ويعتمد عليه .

هذا ويفرق فيسر وغيره من الباحثين بين المناطق الثرية بالحكاية الخرافية وتلك « الفقيرة فيها » وقد أثبت آخر الدراسات ان الحكاية الخرافية تزدهر حيث يوجد عددا من القصصين الموهوبين الممتازين ، حيث يوجد حتى وقت قريب عدد منهم ، ومن الطبيعي أن تؤثر العلاقات الاجتماعية على الحكاية الخرافية ولكن هذا ليس هو العامل الحاسم الوحيد . فاذا لم يكن هناك قصصون بارعون يقصون الحكاية الخرافية ، فان الوظيفة التى كانت تؤديها الحكاية الخرافية أصبحت تؤدي في الأعمال الجماعية عن طريق الحوادث وقصص الخرافات ، كما تقوم بها كذلك مطالعة النصوص المطبوعة . ان تغيير العلاقات الاجتماعية يمكن أن يقضى على مناسبات السرد القصصى للحكايات الخرافية ، وذلك بأن تنتهي جماعات العمل القديسة ، فيفقد السرد القصصى للحكايات الخرافية ظروفه الطبيعية .

ان القصص الذى يصون حياة الحكاية الخرافية ، ويواصل تنميتها ويضفى عليها فى بيئة بعينها طابعا شعبيا محببا أمر نادر الوجود . ولاشك أن الذاكرة القوية ضرورية فى هذا الصدد ، وذلك لتجنب ضياع جزئيات من الحكايات الخرافية الطويلة ، ولكن هذا لا يكفي فمن الضروري كذلك أن تتوفر القدرة على التأليف ويتحقق التمكن من الثروة اللغوية والقدرة على الأداء الدرامى . وقد أكد كثير

حملة المأثورات الذين يتناول الموضوع بينهم شفاها ، تقننا بصحة استدلال الباحث « شارب » . اذ صور انتقال الروايات المأثورة حول العمل فى سلسلة من الافراد تصويرا واضحا وهو يقول : التأليف عمل كل من اشتركوا فى النقل ، وهولهم على قدم المساواة ، هو فى أصله فردى ولكنه أصبح للجماعة ، لقد توارى الفرد وحلت محله الجماعة ٠٠٠٠ ان كل حكاية خرافية تكون لحظة دخولها حياة الجماعة مجرد أساس ، انها غير معروفة المؤلف لأن « الجماعة الشعبية » ، او لأن سلسلة التأليف الجماعى - على حد تعبير الباحث - اتكين - قد أخرجتها على هذه الصورة . لقد ضاع كثير من النصوص أثناء التواتر ، ولكن أجملها وأكثرها خصبا قد بقي لنا .

وهكذا ينشأ المأثور الشفوى فى حلقات من الانتاج الفردى ، وفى اللحظة التى نقص فيها الحكاية الخرافية فان ما يكمن وراء هذا هو ذلك الأساس من جانب ، والميراث المباشر من جانب آخر . ان المأثور الذى كان كامنا يعيش تلك الساعة كملك مشاع للجماعة ، وتمتد فعاليته ويتحدد المبدع والمتلقى فى نفس اللحظة . لقد تحدث جوركى عن الطبيعة « الجماعية » كثيرا ، فقد قال . ان كل عمل لفنان كبير هو فى نفس الوقت عمل للشعب يجد فيه صدق حضارته . وقد أكد الباحثون الفولكلوريون السوفيت أهمية المأثور عند قصاصى الحكاية الخرافية الممتازين .

ان مادة المأثور تلزم الفرد المبدع الزاماً كاملاً ، فان مادة المأثور المشتركة فور الجماعة والتى تميزها عن غيرها من الجماعات ، لا تنضج غالبا فى الخلق بل فى المعرفة المشتركة . ان الانسان العادى يعرف الثروة المشتركة من الحكايات الخرافية ، ويعرف المأثور القصصى وربما يكون فى وسعه أن يحكى منها ؛ ولكنه لم يعتد على هذا ، فهو لا يستطيع لقاء هذا فى براعة

حرفة القصاصين الشعبيين أو نظام القصاصين المحترفين ، كان قص الحكايات مرتبطا في دوائر الشعب بعدد من الحرف ، نجد هذا عند الصانع المتجولين وعند الجنود وعند فقراء الريف ، ولا نعتقد في صحة الافتراض القائل بأن قص الحكايات كان من الوظائف الثابتة في مجتمع القرية في العصور الماضية ، فإذا عرفنا بعض الأمثلة الدالة على وجود توارث في نقل القصص ، فلا بد وأن نلاحظ وجود كثير من القصاصين الموجودين ، وأن نلاحظ كذلك انتقال المهنة القصصية بالآراث ، وهذه الظاهرة تعتبر حالة ازدهار أكثر من كونها حالة أصلية .

نستطيع إذن أن نضع الفرد القصص في بؤرة البحث ونحن ندرس الحكاية الخرافية ، وذلك لأن التعرف على طبيعتها يرتبط أولا وقبل كل شيء بالقدرة على صياغة الحكاية الخرافية . لقد أدرك الباحثون حدود الامكانيات الفردية إدراكا واضحا ، وهم يؤكدون دائما أهمية البيئة القصصية ، وذلك لأن الفرد لا يستطيع الانطلاق إلا بمشاركة البيئة ، وهذا معناه أن القصص هو محصلة موروث الجماعة التي ينتمي إليها .

ويظهر الخلق الجديد عند قص الحكاية الخرافية في عملية الالتقاء ، فالأدب الشعبي ليس أدبا مدونا ، والتجديد والالتقاء يحدثان في نفس الوقت ، ولا يحدثان إلا في حضور المتلقين ، ومن ثم فلا يجوز إغفال أهمية جمهور المستمعين ، فالفرد والجماعة يسهمان من الناحية الوظيفية في عملية الخلق الجديد . أن تكوين الجماعة القصصية وسلوكها وجوها النفس ومزاجها من العوامل المؤثرة في تشكيل النص ، ويؤثر في هذا أيضا مكان الالتقاء وزمانه والغاية منه ، تؤثر هذه العوامل على القصص لدرجة أن كثيرا من الاختلافات الجديدة التي تظهر فيها الحكاية الواحدة أنها ترجع إلى

تسجيلها في ظروف مختلفة ، وهكذا تظهر صورها كثيرا ما تكون حاسمة . وقد كان أورتوتاي من أدركوا العلاقة المتبادلة بين القصص والمستمعين ، واعتمد في هذا على ما أثبتته شارب .

أما الفولكلوريون الذين يعملون شخص القصص في محل الصدارة ، فلا يعتبرون الفرد هو العامل الحاسم الوحيد في خلق الحكاية الخرافية ، ويرون في لقاء الضوء على هذه الثنائية بمعنى هدف من أهداف البحث الفولكلوري . أن التنفيذ العملي لهذا النوع من الأبحاث لا يمكن إلا بملاحظة القصاصين المجيدين داخل بيئتهم القصصية . فنحن نهتم على هذا بالأنوار والقصص والبيئة القصصية على قدم المساواة ، أن هذا الثلاث يعطينا - مجتمعنا - منطلقا علميا لفهم نشأة الحكاية الخرافية ، ولادراك التغيرات الانية والفردية ، ولتحديد دور الجماعة وطبيعتها . وأما قضية نشأة الأدب الشعبي وتنوع أنماطه وظهور الإشكال الانية المختلفة فإنها جميعا تنضج في ضوء تفاعل الفرد والجماعة انضاجا بفضل كثيرا ما تقدمه لنا المقارنة الشكلية للمادة القصصية العالمية . أن أوضحنا معالنه بتوسل بمناهج



أن الانجاء الجديد الذي سبق جديدة في أساسها ، أنه يهدف إلى فهم الوظيفة الجماعية للحكاية الخرافية فهما شاملا مستوعبا ، وقد انضحت هذه الوظيفة الجماعية أخيرا ، ولا يشغى هذا الفهم إلا بالجمع الجاد المركز الذي لا يقتصر على تسجيل النص تسجيلا أميناً بل يراعى كذلك ارتباط النص بالأفراد ويثبت ظروف حياتهم ، ولابد أن يتم الجمع بنفس الدرجة من العلمية والمنهجية ، فهو لا يقل عن تقييم المادة ، وعلى الجامع أن يضع التقييم دائما نصب عينيه .

أن جامعي الحكايات الخرافية القدامى مثل الأخوين جريم كانوا

ينظرون إليها نظرة جمالية فكانوا يصقلون أسلوب نصوصها . كان الباحثون الذين شغلهم الاهتمام الفيلولوجي يرفضون النظر إلى ما يقوم به بعض آحاد القصاصين من توصية لنصوص الحكايات الخرافية ، فقد كانوا يعتبرون الخصائص الأسلوبية الفردية أشياء تقلل معالم الشكل النقي المنشود . ولم يكن هناك اهتمام شخص القصص ، وكان الموضوع شغلهم الشاغل ، ولم يضعوا الاختلاف الفردي الميثاق لحظة الالتقاء في محل اعتبارهم كما فعلوا بالنسبة للموضوع وبغض النظر عما ذكرناه من استثناءات قليلة ، فإن أهمية الاستيعاب الدقيق للمناسبات القصصية لم تظهر إلا بعد أن انصرف الباحثون عن النص غير الحي إلى بحث الدور الاجتماعي للنص .

وبهذا طرح كثير من الباحثين قضية امكانية تسجيل عملية الخلق في الحكاية الخرافية موضوعا للبحث ، وبحوثا امكانية تسجيل هذا تسجيلا دقيقا على قدر الامكان . ومن المبدئى إلا يفرط الباحث القصص في انطلاق موهبة الطبيعة أو جمهور المستمعين في تمتعهم بالقص ، ألا يقلل من شأن مشاركة القصص والجمهور تقليلاً مشوها . هذا وقد أشار كثير من الباحثين المتخصصين إلى أن النص المجرد لا يعرض إلا شكلا ميتورا للحكاية الخرافية نصا يحتاج إلى الاكمال ، فلا بد أن نسجل طريقة وقع الصوت وطبقته ، وسرعة القصص وحركاته ، وقسماته المعبرة ودراميته أن في وسعنا اليوم أن نستفيد من الوسائل الصناعية المتاحة والتي توجد تحت تصرفنا في تسجيل هذا ، وبهذا تقترب من معرفة العوامل المؤثرة في حياة الحكاية الشعبية وفهمها حق الفهم . فمن الممكن أن نتعرف على تنوع الأشكال الأسلوبية بتنوع الأفراد القصاصين والجماعات القصصية ، هذا وقد أصبحت نصوص الحكايات الخرافية المسجلة أكثر

كعلا ودقة من التسجيلات السابقة .
وهنا نستفيد من مقارنة المجموعات
القديمة بالتسجيلات الجديدة التي
تجرى في بيئات لا يزال القص فيها
حيا الى يومنا هذا ، ونفيدنا هذه
المقارنة فوائد جمة ، وقد جمعت في
المجر في السنوات الماضية حكايات
خرافية كثيرة تزيد جمالا وتنوعا عن
تلك المخصصات القديمة الساجية
التي ماكانت تقدم من الحكاية الا
مضمونها ، ولا يرجع سبب هذا
النجاح الى نهضة جديدة في قص
الحكاية الشعبية بل يعزى الى دقة
تسجيل الحكايات الشعبية تسجيلا
امينا واخذها عن القصاصين المجريين
المشائرين . ولا بد في تسجيل
النصوص تسجيلا علميا موثوقا به ان
يتم هذا على نحو كامل شامل ، فمن
الاعية بكان ان تدون كل الثروة
القصصية للجماعة التي نبحثها
تدوينا كاملا لا يعرف الانتقاء ولا يراعى
نوعية النص ولا الاهتمام الخاص بنس
أدب ، بعينه دون غيره . اننا نستدل
من مجموع المادة التي يقدمها لنا
قصاص بعينه على جوانب ما من
شخصيته . ونستخرج من مجموع
المادة القصصية الخاصة بثمة اثنية
بعينها جوانب تكشف لنا الطابع الانثي
للمأثور من الحكايات الخرافية . واذا
نجدنا في جمع المادة الى هذه الدرجة
من الدقة ووفقنا في ملاحظة حياة
الحكاية الخرافية كادب جماعي ،
فمن هذا انشام لجوانب من العلاقات
السائدة في الحضارة الشعبية .

لقد بحثت ظواهر المسائورات
الشعبية من ناحية الوظيفية على
اساس آراء المدونة الاجتماعية
الفرنسية والانثروبولوجية الانجليزية ،
وكانت نظرية لوسيان ليفي - بريل
ذات أهمية كبرى في بحث الحكاية
الخرافية ، كما كان للاسعارات
المنهجية لالينوفسكي أثر بعيد
في هذا . لقد جمع مالينوفسكي المادة
القصصية الماثورة عند المواطنين
الانلين ، وأثبت عددا من الامور
الهامة في دراسة جوهر هذه الظاهرة

الجماعية . فنصوص الادب الشعبي
المجردة عديمة الحياة ، ولا تتناح
الملاحظة الحقيقية لها الا عند السرد
وفي وجود المستمعين وبمشاركتهم ،
وهو يومى لذلك بانتهاج مناهج
جديدة .

وليس من الممكن ان ينفصل علم
الفولكلور عن دراسة الطقوس ودراسة
المجتمع او بحث الحضارة المادية .
والخوارق والاساطير لا يد وان ترفع
فالقصة الشعبية وقصص الكرامات
من وجودها السطحي على السورق
وتوسع في اطوارها الحقيقي ذي
الابعاد الثلاثية المستوية لجوانب
الحياة . وتماثلت دعائم البحث
الوظيفي شيئا فشيئا ، وتأثر
الباحثون - ان قليلا او كثيرا -
بمالينوفسكي . هذا وقد أكد
أهمية هذه القضية باحثون انجليز
وامريكان تأكيداً بعد تأكيد ، وقبل
هؤلاء وأولئك كان الباحثون الالمان
في مقدمة من نوه بأهمية هذه القضية ،
نذكر هتاشفيتارونج وتلاميذه وهينسن
وتلاميذه وكذلك فريدريخ رانكه
وماكينسون ديويكرت وكذلك الباحث
السويدي ريتشارد فابس أشار
هؤلاء في غير موضع الى أهمية بحث
الظروف التي يعيش الفولكلور في
اطارها ، وقد أشار الباحث
طومسون والباحث المحافظ فسون
دير لاين يمثل هذه الابحاث كما أكد
سوكولوف الطابع الجماعي للحكاية
الخرافية . ان نتائج البحث المنهج
في هذه القضية غير معروفة كما ينبغي
ان تكون ، وذلك على الرغم من
وجود تيار عام سائد . وتتضمن هذا
من عبارة قالها ابرهارد منذ وقت
ليس بعيد ، قال : ان جوهر
قضية وظائف الحكاية لم تبحث الى
الآن البحث السكاف ، على الرغم من
دراسات ازادوفسكي وفون سيدوف .

ويزداد عدد الباحثين المتخصصين
في الحكاية الخرافية من اصحاب هذا
المنهج الجديد يوما بعد يوم . لقد
ادخل الجامعون الروس للمادة

الفولكلورية في القرن الماضي نظام
ترتيب هذه المادة على اساس المؤلفين
وكانت نقطة التحول الى المنهج
الجديد ماكتبه دوبر وليووف من نقد
لمجموعة الحكايات الخرافية التي
جمعها اثناسييف قال دوبر وليووف
ان كل من يهتم بتسجيل وجمع
الانتاج الادبي الشعبي فعمله مفيد
ان لم يقتصر على تسجيل النص او
النشيد ، وتناول العلاقات الداخلية
من جانب والظروف الخارجية من
الجانب الاخر ، هذه الظروف التي
تعيش فيها الحكاية الخرافية او
النشيد . ونمت هذه البذور عند
جامعي الحكاية الخرافية المتأخرين ،
فاتباع المدرسة السوفيتية المعاصرة
وفي مقدمهم جامعو الاناشيد المحمية
(البليينات) يعمدون في عملهم على
هذا الاساس وحذا كثيرون حذو
اوتنشكوف بعد ١٩١٤ . فبدأت في
شمال روسيا عملية جمع ضخمة وقد
بدأ كل من ملر في موسكو وتلاميذه
اولدنبرج في بطرسبرج تكوين مدرسة
تقوم على هذا المنهج ، وقد اكتسب
هذا في سنوات ما بعد الثورة في
اكثر من جانب وفي متناول الباحثين
السوفيت اليوم مجموعات كثيرة من
النصوص الموثقة ، وقد رقت وفق
القصاصين ، وتضم كل مجموعة ايضا
تأريخ حياة كل قصاص منهم ومعلومات
عن أنماط قصاص الحكاية الشعبية ،
وعلاقاتهم الاجتماعية ومحيط حياتهم .
لقد اتسع أفق الباحثين بعلم الوقت
شيئا فشيئا ، وأتيح لهم ان يهتموا
بالمادة القصصية الكاملة الخاصة
بجامعة كبر او بقرية او بمركز او
بمنطقة .

ولا بد في هذا المقام ان نشيد بكتاب
ازادوفسكي : حكاية شعبية من
سيربيا كأخذ الابحاث النظرية الهامة ،
وقد اطلعتنا هذه الدراسة على المنهج
السوفيتي وكان لها اثر كبير على
البحث الفولكلوري العالي . وظهرت
في المجلة الفولكلورية السوفيتية
دراسات هامة في هذا الموضوع ،
ويجدر بنا ان نذكر هنا الابحاث التي

تعالج مادة الحكايات الخرافية في تطورها الأخير في الفترة السوفيتية، وتهتم هذه الأبحاث بقضية قصاص الحكاية الخرافية وبقضية المأثور وقضية التأليف . حاول الباحث لتتور أن يسبر غور هذه القضية إذ اهتم عشرة أعوام ببحث عدد من القصصين ذكر اسماءهم ومنازلهم . ولم يقتصر عمله على تسجيل حكايات القصصين ، بل بحث أيضا كيف ينمكس مجموع الحكايات الخرافية للقرية أو البيئة في الكنز القصصي للقصص .



وقد برزت منذ وقت قصير بعض المبالغات في بحث الشخصية ، وهذه المبالغات في اتجاهين اثنين ، فقبل أولا بأن النظام الاجتماعي الجديد في الاتحاد السوفيتي قد غير من قص الحكايات الخرافية وغير ونسج القصص تغييرا كاملا ، فأخذ القصصون المرموقون في طول البلاد وعرضها يتمتعون في الفترة السوفيتية بمكانة لم يكن يحلم بها أي فنان شعبي من قبل . هذا وقد تغير فن بعض القصصين نتيجة لرفع المستوى الثقافي العام تغيرا بطيئا ، وأصبح الأدب المدون ذا طابع شعبي ، ولم

يتوقع كثير من الباحثين الفولكلوريين هذا التحول . . . ان الباحثين متفقون على تأكيد الطابع الجماعي للأدب الشعبي ، وقد ظهر هذا الرأي واضحا في النقاش الذي دار في المعهد الروسي للتاريخ الأدبي التابع للأكاديمية السوفيتية حول ضرورة ابضاح طبيعة الأدب الشعبي في الفترة السوفيتية . ومن الجانب الآخر فقد سوكولوف وأقرانه من بالقوا في تقدير قيمة الفرد ، فقد ذهبوا الى أن كل اختلاف بسيط له قيمته المستقلة كعنصر فني .

وبجانب المنهج السوفيتي علينا أن نذكر أيضا جهود الباحثين الألمان في إطار المدرسة الاجتماعية وجهود السابقين عليها ، وسبق أن أشرنا الى أن الباحثين الألمان قد انتبهوا في وقت مبكر من تساريع البحث الى الدور الخلاق الذي يقوم به الفرد في حياة الحكاية الشعبية . وكان الرخ بأن أول جامع ميداني ذكر حرفة القصص ومناسبات القص ، وحجم الثروة القصصية . وقد أثار بونكر بمجموعته التي نشرها اهتماما كبيرا لأنها كانت أول مجموعة تعكس المسادة القصصية لقصص واحد . كما لاحظ فيسروماير وجروده ملاحظات طريفة هامة عندما عرضوا عرضا اختياريا لمجموعات قصصهم وفي العقد الثالث من القرن العشرين زاد الجمع زيادة ملحوظة وتقدم القصصون الى مكان السدارة ، ورغم هذا فانا لانجد تقييما منهجيا الا عند شفيثارونج وتلاميذه ، فقد بحثوا انتاج الأدب الشعبي لا من جانب الفرد بل من جانب الجماعة .

قبلا من الفكرة الومانتيكية عن «روح الشعب» نظرت مدرسة شفيثارونج - معتمدة على الأفكار الاجتماعية لدوركاهايم وليفي بريل - الى الطابع الجماعي للحضارة الشعبية كعنصر حاسم . وكانت يظنهم في الجميع مضرب المثل رغم أن دور الفرد توارى فيها الى الخلف ، ورغم هذا فان هذه الكتب قد تضمنت تعاليم منهجية

مفيدة . واهتمت الباحثة براخيتي بقضية الخلق الجماعي للحكاية الخرافية اهتماما عميقا ، «فإذا كانت الحكاية الخرافية في أول امرها ابداعا فرديا فانها أدب جماعي في واقع الامر ، لا باعتبار أصلها ولكن باعتبار مصيرها ولأنها تعكس الروح الجماعية للجماعة» وظهر في تيار هذه الأبحاث أن كل المجموعات التي ظهرت من قبل لانييد لعدم الدقة في التسجيل ، ومن الأهمية بمكان أن نذكر هنا العبارات التالية من منهج الجمع : «ان من يريد استيعاب الحكاية الخرافية كأدب جماعي فعليه أن ينظر الى الشعب الذي يحكي الحكاية الخرافية ، ولابد أن يتمعرف على البنية الداخلية والبنية الخارجية لمجتمع الحكاية الخرافية . ومن الضروري بعد هذا أن تقارن الثروة القصصية لدى جماعات مختلفة ومثالة اذا توخينا فهما شاملا كاملا للحكاية الخرافية .

وقد وجه هنش نقدا حادا الى المبالغة في تقدير قيمة الجماعة على حساب الفرد ، وقد سلك في هذا طريقا آخر إذ نشر في عمل سابق جميع المسادة القصصية في بيئة قصصية واحدة وعالج في مطبوعات تالية موقف القصصين المتنازين من المأثور . وقد سلك عدد من الباحثين طريقا مشابها . وظهر لتلاميذ هنش عدة أعمال ممتازة درست فيها المادة القصصية في ضوء العلاقة بين الفرد والمجتمع دراسة متبالية . ولكن هذا المنهج الجديد لم يسر عمل الباحثين الألمان على نحو جوهري ، فالسرد القصصي الحي للحكاية الخرافية أصبح من الماضي ولم يعد له اليوم وجود ، وهم مضطرون لذلك الى تقييم المجموعات الطيبة الموجودة من وجهات نظر مختلفة ، وهذا يتطلب مزيدا من الجهد في بحث مدى الدقة الفيلولوجية والدلالة الفولكلورية للمجموعات ، ولابد من جمع مزيد من المعلومات كيلا يكون البحث على المادة الميتة . ولابد من هذا من كشف الميزات الانثوية للمنطقة كلها وللناطق المحيطة بها ، وكثيرا ما يحدث هذا عن طريق

أظهار الفروق بينهم وبين الجيران ، وقد أثبتت نتائج الباحثين الألمان أن من واجبنا أن نبحث في كتبنا على نحو أكثر اهداما عن الخصائص المحلية ، وذلك لان الملاحظة المحلية لتشكيل الثروة القصصية عند شعب بعينه ومقارنة المجموعات المختلفة عند نفس الشعب أو عند الشعوب الأخرى ، مما يؤدي الى إفصاح قضية هجرة الحكاية الخرافية .

وقد أوضح كورت راتكة في بحث حديث له أن هدفه يمشي بعيدا الى اثبات لهجة الحكاية الشعبية في المنطقة الأتنية وهو ينطلق من توحيد وجهتي نظر علم الفيلولوجي وبيولوجيا الحكاية الشعبية ، وهذا في رأيه أساس المقارنة بالنسبة لصياغة نمط ما في منطقة بعينها . وحديثه بالتقدير مافعله للجنة الفولكلورية الأيرلندية التي بدأت أعمالها في الظهور في أوائل العقد الرابع من هذا القرن ، إذ أن هذه اللجنة قد تأسست سنة ١٩٢٥ بمعونة الدولة وأحدث تقرير ديلاجر في المؤتمر الفولكلوري الدولي في تور اثرا بعيدا ، إذ أنه تحدث عن مألوف شعبي ثري على نحو لم يسرف حتى ذلك الوقت . فقد احتفظت هذه المنطقة في عزلتها الجغرافية وخلفها الاقتصادي بالمألوف الأدبي الوسيط وبالمألوف الميتولوجي الكلي في شكله العتيق . وهناك عوامل كثيرة مازالت تدفع الى جمع المادة الأيرلندية وتقييمها ، فهذه المنطقة حافلة بالرواسب الباقية محتفظة بطابعها الخاص ، وهي إحدى المنطلقات الأساسية في بحث الثروة القصصية الأوروبية . لقد تطورت تقنية الجمع عند اللجنة الفولكلورية الأيرلندية تطورا بعيد المدى ، وتبلورت أسس وتقوم هذه الأسس - أولا وقبل كل أن تطبق هذه الأسس في دراسات ميدانية في منطقة أيرلندا الزاخرة شهرا - على الآراء النظرية للباحث السويدي فون سيدوف ، ومن المتوقع بالحكايات الخرافية .

لقد اقتررب كثير من الباحثين - زرافات ووحدانا - في شتى البلدان

في السنوات الأخيرة من الاتجاهات التي ذكرناها في بحث الحكاية الخرافية . ومن دواعي سعادتنا وانغباطنا أن الآمال التي عقدت على المدرسة الاجتماعية في رومانيا والتي عسرفت يوما ما بنشاطها - قد بدأت تتحقق بعد أن خبت حقبة طويلة من الزمن ، واستؤنف العمل فيها في إطار المعهد الروماني للفولكلور .

كما أن الفولكلوريين الأمريكيين الذين بدأوا الاهتمام بتقييم المادة القصصية في بيئتهم منذ وقت قصير ينزعون اليوم الى بحث المادة الأمريكية في الحكاية الخرافية بحثا دقيقا ، ويحتل القصاص الشعبي في أبحاثهم هذه مكان الصدارة .

ولننظر الآن الى مكان الباحثين المجرين في إطار المدارس الأوروبية ، لقد ظهر في المجر في وقت مبكر نسبيا ١٩١٤ - ١٩١٥ مجلد يضم كل الثروة القصصية من الحكايات الخرافية لفلاح ذكر الباحث اسمه ، وكان الباحث كلماني يمشي في هذا - على الأرجح - على مثال رادلووف ويونكر . وقد سبق أن أشرنا الى ما ائنيه اليه الباحثون بشأن شخص القصاص وخصائص آحاد القصاصين ولكن البحث لم يحتفل آنذاك بالقصاصين . إن أنواع الانجاء الجديد في بحث الحكاية الخرافية في المجر متأثرون تأثرا مباشرا بالمنهج الروسي في البحث ، لاسيما بكتاب أزدوفسكي عن قصاصة شعبية من سيبيريا وكذلك بالتقرير الذي وضعه عن الأعمال التمهيدية لهذه الدراسة . لقد أدى هذا الى أن مضى الباحث أورتنواي الى جمع المادة القصصية التي يروونها راو ذكر اسمه ، وأن يسجل قصة حياته ، ولا يجوز أن نقلل هنا من أثر منهج مالبينوفسكي في دراسة الوظيفة أو من شأن تحليل ماروت للأدب الشعبي وآرائه في بحث الرواسب . وقد صان الثائريان أورتنواي وأعوانه من الوقوع في مزلقة رؤية الأدب الشعبي رؤية قاصر بتأكيد أهمية الشخص وحده والانتصار على ذلك دون غيره .

فلا يجوز بحث القصاصين الذين انتهى تشباطهم بحثا بعزلهم ، ولابد من دروسهم في إطار اجتماعي .

وقد لخص أورتنواي في مدخل كتابه هدف البحث على النحو التالي : «أعتقد أن واجبى الحقيقي يكمن في ملاحظة مسير الفرد المبدع . هذا الذى استطاع أن يتكون في إطار النظام الاجتماعى القاسى للمجتمع القديم والحضارة الريفية المجرية ، نالى أى حد يستطيع الفرد أن ينطلق بقدراته الخلاقة عن طريق المسأور المحبب الذى واقفت عليه الجماعة ، وإلى أى حد يستطيع الفرد أن يؤثر في تشكيل المادة القصصية المتوارنة جيلا بعد جيل ؟ وهل لنا أن نهمس الدور الخلاق للموهبة الفردية في ظل النظام الاجتماعى الصارم وفي إطار الحضارة الشعبية التى تبدو مجافية للفردية والنمو والتغير » . إن التوتر الحقيقى القائم بين المألوف الذى صانه المجتمع وبين الفرد هو حقيقة جوهر النفسية ، وهو منطلقنا في فهم طبيعة الحضارة الشعبية ، وكل مبالغة في جانب من الجوانب تؤدي بنا الى متاع . لقد كان هذا الهدف نصب أعين الباحثين في الأعمال التالية ، ونفذ بدرجة من النجاح تزيد حيناً وتقل حيناً آخر لقد ظهر نمط من الأبحاث ضمن سلسلة المجموعة

الجديدة للأدب الشعبى المجرى . ونجد في معظم المجلدات تحليلا لسمات القصاصين ومعلومات بيوجرافية عنهم ، وأثارت هذه المجلدات مناقشات حول الأسس المنهجية والنتائج الأساسية وشم أورتنواي هذه المناقشات في تقرير علمي ، حسنا أن تشير اليه هنا . نقبل كل باحث موضوعه ودرس العلاقة بين الفرد والمجتمع وفق الإمكانيات المتاحة دراسة مستفيضة ، فدروسنا - من وجهة النظر الانثولوجية ومن وجهة نظر علم المألوفات الشعبية فردية الأسلوب وبنية الحكاية الخرافية ودور المألوف وإسهام الفرد ، وبحنوا كذلك كيفية تقبل الجماعة للعمل ، وإسهام الفرد فيه .



لعبة المنار الحديث

أو

صرب العجم

بمقام

الدكتور فؤاد حنين على



ان لعبة المنار التي أعرضها اليوم مقتبسة من أخرى قديمة تعتبر ولا شك من أهم مسرحيات خيال الظل كما أن أهم نص يعتمد عليه لعرضها ، وهي المسرحية التي تعرض صفحة من صفحات السكفاح المصرى ضد العدوان الاجنبى ، هو ذلك الذى جاءنا فى المخطوطة التى وصلت الى يد المخايل المصرى الشهير « حسن القصاص » الذى توفى فى أوائل القرن العشرين فقد عثر هذا المخايل فى جولة من جولاته فى الوجه البحرى على مخطوطة اتخذها ركيزة لحياء فن خيال الظل فى مصر فى القرن التاسع عشر .

الا أن هذه المخطوطة لم تصلنا كاملة بل عبارة عن مجموعة من القطع الشعرية وتقع فى نحو مائتين وأربعين ورقة وعنوانها « ديوان كدس » من كلام الشيخ سعود والشيخ على النحلة والاحرف الرئيس داود العطار . وقد تم نسخ هذا الديوان فى ١٤ جمادى الاول عام ١١١٩ هـ / ١٣ أغسطس ١٧٠٧م ولما كان جامع هذا الديوان أعنى داود العطار هو أحد أبناء مدينة « منوات » الواقعة جنوب القاهرة ، فقد اشتهر أيضا باسم داود المنواتى أو المناوى . ولم يكتف منا بذكر شعره فقط بل ضمنه أيضا ، كما نتبين من عنوان الديوان « كدس » الذى يدل على العرمة من الطعام والتمر والدراهم أو كما جاء فى حديث قتادة كان أصحاب الايكة أصحاب شجر متكادس أى ملتف مجتمع . . . كثيرا من شعر الشيخ محمود والشيخ على النحلة وغيرهما .

ويرجع أن داود هو الذى نسخ هذه المخطوطة فهو من أبناء القرنين السابع عشر والثامن عشر وهو ومن جاء ذكرهم من المخايلين يرجعون فى الواقع الى القرن السابع عشر ان لم يكونوا قد عاشوا قبل تلك الفترة وذلك بدليل ان داود يحدثنا فى المخطوطة عن رحلته الفنية التى قام بها استجابة لرغبة الباشا التركى ومعه فرقتة الى استنبول احياء لحفل زفاف كريمته الى باشا مصر وكان ذلك ابان حكم السلطان أحمد الاول (١٦٠٣ - ١٦١٧) ووالى مصر فى ذلك الوقت كان محمد باشا الذى عين عام ١٦٠٦م وزيرا وفى ربيع ١٦٠٧م حاكمنا على مصر وأقام بها حتى عام ١٦١١م .

ويذكر داود المنساوى أن السلطان أحسن استقباله فى ادرنه كما أجزل له العطاء وكان ذلك فى أواخر عام ١٦١٢م أعنى أن الرحلة امتدت من عام ١٦١١م حتى عام ١٦١٢م وقد عاد فى ١٦١٣م برا مارا بدمشق وفلسطين قمصر .

أما مناز الاسكندرية فاقدم من لعبة المنار ونكاد نجزم أنه تهندم فى الفترة الممتدة بين ١٣٢٦م - ١٣٤٩م وذلك لأن ابن بطوطة عندما وفد على الاسكندرية للمرة الاولى رآه ووصفه وعند عودته من

رحلته عام ١٣٤٩م كان قد تهدم : ومن رسوم الشخصيات التي وصلتنا والتي نقلت عنها رسوم الشخصيات المتأخرة لنفس اللعبة نتبين اعتمادا على الرنوك الملوكية المحلاة بها ان هذه المسرحية ترجع الى القرن الثاني عشر أو الثالث عشر لا سيما فمن الثابت أن خيال الظل كان منتشرا في مصر منذ القرن الثاني عشر .

أما اللعبة القديمة للمنازل فتتكون من مقدمة من النثر تتصل ببلوغ الاسكندرية ثم مجموعة من القصائد الشعرية ، ولم يصلنا النثر الخاص بهذه المسرحية .

أما لغة هذا الشعر فهي العربية الدارجة التي لا تلتزم قواعد اعراب الفصحى كما تختلف هذه القصائد فيما بينها وكثيرا ما تبدأ القصيدة بمطلع يتكون عادة من بيتين يلتزمان قافية القصيدة التي نجدها أيضا في البيت الأخير من كل دور أو في البيتين الأخيرين ، ومن أمثلة الحالة الاولى :

ومن أمثلة الحالة الثانية :

يا مقدم جت اقولك	يا ابو الققط انت مقدم شجاع
انتبه للحرب واجهد	قوم شد عزمك في الحروب واشتهد
واجمع العسكر تباعك	واسحب حسامك للصدام والقتال
وانصروا دين المجد	واسرع وقاتل من طغى أو كفر

دور

دور	يا ابو الققط انت مقدم بطل
وارسل الأوراق وأنا أسمع	وانت شجاع يوم القا في الصدام
للمدائن يحضروا له	البيتان الاخيران :
.....	وكون بطل واظهر لنا همتك

البيت الأخير

والمراكب استعدت	انك فتى ضيغم فبين قواك
للقاتل بألفين مجند	فما يخيب يوم اللقا من صبر
وتنتهى القصيدة عادة بدور قبل الأخير لمديح الرسول أو غيره لذلك يسمى دور المديح ثم دور الاستشهاد حيث يذكر المؤلف غالبا اسمه ومن أمثلة دور المديح :	

بعد ذا القول يا مقدم	نسبته العطار ولكن
امتدح عون العناية	لى غرام لما دعانى
أحمد الهادى المجد	قلت من فكرى وعقلى
عمدنى غوث السرايا	والرجال الكل تعهد
والخصا والرمل سبج	ان داود المنسوانى
للذى سار له المطايا	له جميع الخلق تشهد
.....	أما النوع الذى يعرف بالهليق فيغنى عادة وعلى طريقة خاصة فمثلا :

الاستشهاد	يليق فى المقلع من السيككا
وان يقولوا أهل فنى	يا كرام يا جمع د الحاضرين
من نشا هذى المعانى	د الغراب يهيم الناظرين
قل لداود المناوى	صنعتة تحتار فيها الفكر
فى الكدى ديمى يعانى	رؤيته عبرة لمن يعتبر
.....	

أما العروض الغالب في لعبة المنار القديمة فيخالف الاوزان المألوفة في الشعر القديم الفصيح
وان كانت البحور الغالبة هي «الرمل» و «المجتث» و «الرجز» و «الخفيف» و «المنسرح» و «المديد»
أما النغم الغالب في انشاده فهو «الجرقة» و «الرهاوى» و «الركبى» و «الصمودى»
و «سيكه مدور» و «مدور الضرب قاعد فوق سيكة المزمار
أما لعبة المنار الحديثة فعبارة عن حوار في لغة عربية مصرية دارجة لا تخلو من الفكاهة ويلتزم
المؤلف الاسلوب المعتاد في مسرحيات خيال الظل ففي المسرحية الحديثة مثلا نقرأ الاستشهاد الآتى :

ما تنظر بعينك خيال الضل يا مشروح
صنعة معلّم رسمها
معايًا قطع فن مديح فتنبي مشروح
جسم من غير روح اشباح بلا أرواح
طول الليل بتخيل وكل منهم بياخذ رقصته ويروح ان شالله الليل الجاي أحسن منه

لعبة المنار الحديث

بعد ما خلص المقدم من المديح دخل عليه الحاج أحمد الرخم وهو يغنى بصوت تخين .
الرخم : يا ليلي يا عيني .
المقدم :
انت كمان يا غليض المناخير واقف تغنى ولنتش عارف ان العجم جايتن يحاربونا ؟
الرخم : يحاربونا ؟ هو فيه عجمية بتحارب والله كنا نكلهم .
المقدم : تاكل ايه يا مجنون هما المنادمين بيتاكلوا ؟



الرخم : مش بتقول ان العجمية جايه تحاربنا ؟
المقدم :

عجمية ايه يا مجنون ؟

الرخم :

هو انا غشيم ؟ منيش عارف العجمية اللي تتحط في قلب الكحك ؟ والله اهو العيد جاي وربنا
جانب لنا العجمية لحد عندنا .

المقدم :

عجمية ايه يا مجنون يللى تزيد عن المجنون تسعة بعشرات بللى تقول للمجنون يا عمى فجنان .
الرخم :

امال ايه مش انت بتقول ان المعجمية جايه تحاربنا ؟

عجمية ايه يا واد هي عجمية مللى تتساكل ؟ دى عجمية يعنى ناس عجم بنى ادمين زينا جايين علشان
يا خدم مننا البلد ويحاربونا . الحق نبه على اهل البلد كلهم ، خليههم يستعدم للحرب ودينى قلتلك
وانت بقى تعرف خلاصك (راح)

وقف الرخم وزعق وقال :

الرخم : يا واد يا حازق .

حازق : نعم يا خوى يا رخم عايز ايه ؟ عمال تزعق .

الرخم :

روح يا واد نبه على اهل المدينة كلهم روح على البيوت كلهم بتوع البلد بيت بيت وقول لهم هاتوا
الريغيف بتاع الحرب .

راح حازق وبيقول من الداخل :

حازق :

ياخوانه يا هوه اسمعوا المناديه والتنبيه ان البيوت من المغرب تكون مقفولة وكل واحد منكم
يحضر العيش والاعانة لحسن العجم جايين يحاربونا وياخدوا مننا مصر .
(وراح الحازق عند ناظر الحربية ويقول له) :

حازق :

الحق وحضر العسكر علشان العجم جايين يحاربونا وياخدوا مننا البلد .
(وسابه وراح الى عند الرخم وهو يقول له) :

حازق :

اديني رحى نيهت عند البلد كلها وعلى الحكومة تحضر المراكب بتوحها علشان العدو .
الرخم :

روح يا واد يا حازق قول للخواجا عدامه يحضر المناره علشان يجى يكشف لنا العدو ويشوف همه
بقوا فين دلوقت قبل ما يجو ويخشوا علينا في قلب المدينة .

(فراح الحازق وهو يقول) :

حازق :

(مين الداخل) الحق يا خواجا حضر المناره وتعالى علشان تشوف العدو جايين منين .
(فراح الحواجا عدامه الناضورجى ونصب المنارة وطلع من فوق المنارة الحواجا عدامه وهو

يقول) :

عدامه : يا سلام يا ولد اما لا اولهم يوصف ولا اخرهم تعرف .

الرخم : هم مين يا خواجا عداما ؟



عدامه :

العجم يا رخم جاين في البوغاز بتاع السويس الحق يا رخم روح نبه على الشغالين النجارين
والنشارين واللفطيه وحضر العسكر البحاره واليهوا بير الحربية وخليهم يحضرم الغراب المنصور .
(راح الرخم ويقول من الداخل) :

الرخم :

يا واد يا محمد يا نجار هات زميلك وتعالى علشان نعمل مركب حربي علشان حرب العجم .
(وراح الرخم عند اللفطيه يقول لهم) :

الرخم : الحق يا معلم مصطفى حضر زميلك وتعالى .

(وراح عند النشارين) :

الحق يا معلم خليل يا نشار هات المناشير بتوعك انت وزميلك وتعال .
(واخدمهم وياه وهم النجارين والنشارين واللفطيه واثنين عتالين وراحم الجميع وكل واحد
عند الصنعة بتاعته)

اللفطى : يا نجار يا نشار

هووو

اللفطى : ابعث خشب

النشار : يا عتال

العتال : هووو

اللفطى : شيل الخشب يا عتال

(بيشيلوا الخشب فوق كتفهم ويقولوا وهم ماشيين) :

العتالين : الله - م الله - م الله - م

(لما يشيلهم لحد اللفطيه هم بيقولم) :

العتال : امسك يا جدع احفض يا جدع

(بعدين ينزلهم عنهم الخشب اللى هم شيلينه وكل واحد بيشغل فى صنعته ولما يضرب مدفع

الضهر كل واحد ينام جنب الشغل بتساعه فيخش الخواجا عدامه ريس الشغل فيلقاهم نايمين والشغل

بطل ولافيه حد منهم بيشغل وهو يزق ويقول) :

عدامه : يا نجار قول للنشار ابعث خشب قول للعتال زياده علينا بعدين كلو نايم .

(يصح من النوم اللفطيه ويقولوا لبعضهم) :

اللفطى : اصحا معلم محمد المحز ربش

عدامه :

الله الله يا معلم محمد الشغل ده مش تمام تشتغل واحد ساعه وتبطل سته ساعه

المعلم محمد : مين يا خواجا اللى بينام ؟

عدامه :

انا شايفكم بعيني كلکم نايمين وكده الشغل ميجيش تمام انت مش بتشتغل بلاش انتو بتمسكو فلوس جنيهات منى بعدين انا يجي خسران .

المعلم محمد :

معلش يا خواجا النوبه دى تانى مره اذا كان تيجي حضرتك تلقينا نايمين تقطع من كل واحد نص

يوم .

عدامه :

اسمع يا معلم محمد احنا عاوزين الشغل دى لازم يكون خلاص فى ثلاثه يوم (راح) .

المعلم محمد :

يا جدهان يللى ويا انا اديكم سامعين كلام الخواجا قللى ميشوف صنعته انا رايح اشتكيه عند الخواجا

عدامه وهو يعرف شغله وياكم .

الالفطى : يا نشار .

النشار : هووو

الالفطى : ابعت خشب

النشار : قول للعتال

(شالوا العتالين الحته التسانيه بتاع المركب وهم ماشيين يقولم) :

العتال : الله معانا ومعانا الله معانا

الالفطى : معكو ايه يا رجاله ؟

العتالين : معنا برطوم نزل يا جدع امسك يا معلم خليل القى يا معلم محمد

(ونزل منهم الخشب وركبوه وكان وقتها حرقناهموا الجميع وتركم الشغل بتاحم ودخل عليهم

الخواجا عدامه وهو يقول) :

عدامه : بزياده تدقوا دقه وتناموا .

محمد :

واحنا نايمين يا خواجا ؟ يا واد يا محمد اصحى يا واد يا على اصحى يا واد انت وهو يولاد

العتالين اصحى يا بنى المجز ربش .

عدامه : كل واحد منكم النهارده انا لازم بيكسر منه نص يوم

المعلم محمد : ليه ؟ يا خواجا انت جيت لقيتنا نايمين ولا بنشتغل ؟

عدامه : انا شايفكم يعينى انتو نايمين وسايبين الشغل كده الشغل ميجيش تمام

المعلم محمد :

الحق علينا النوبه دى يا خواجا ان جيت تانى نوبه لقيتنا نايمين اقطع من كل واحد مننا يوم .

عدامه :

طيب النوبه دى معلش النوبه تانى انا اقطع من كل واحد منك واحد يوم (طلع على بره) .

الالفطى : يا نشار

النشار : هووو

الالفطى :

ابعت خشب . قول للعتال (وراحم العتالين عند النشار وهما يقولوا وهما ماشيين)

العتالين : اليوم يا سيده (زينب)

اليوم يا منجده (٣ - ٤ مرات) (بعددين يروحوا عند الالفطيه وهما يقولوا) :
الالفطيه :

القى يا جدغ امسك يا جدع نزل يا معلم محمد (لما خلصت المركب الحربى وركبت لها القلوع والدفع
ودخل عليهم الخواجا عدامه فسلموا المركب للخواجا عدامه وقعد الخواجا عدامه على الكرسي ونده للالفطيه
وهو يقول للمعلم محمد هو وزميله :

عدامه : انتو تعالوا شغالين كام يوم ؟

محمد الالفطيه : احنا شغالين بالناس شهر ثلاثين يوم

عدامه : طيب انتم نتمم كام يوم فى الشغل ؟

محمد :

والله العظيم يا خواجا عدامه وحياء اولادى ان احنا مانمنا فى الشغل بتاعك ولا ساعه الا فى ميعاد
الضهر .

(فصرف لهم الخواجا الفلوس وراحم الى حال سبيلهم والخواجا عدامه نده وقال) :

عدامه : يا عتالين انتم شغالين كام يوم ونتمم فى الشغل كام يوم ؟

العتالين :

والله العظيم يا خواجا عدامه ان احنا ملناش ذنب فى النوم اللي كان يسلطنا على النوم المعلم
خليل النشار هو وزميله (فصرف لهم الفلوس الخواجا عدامه وراحم الى حال سبيلهم) وزكيم المناره
ووقف الحاج احمد الرخم على باب المناره وحازق اخوه واقف ورا منه والخواجا عدامه قاعد فوق المناره
ويبيض فى النضارة وهو يقول للرخم) :

عدامه : اسمح يا رخم اما لا اولهم تعرف ولا اخرهم يوصف

الرخم : هما ايه

عدامه : اللي () ودخل عليهم العجم من باب المدينة عدا يقولوا) :

العجم : يا على حسن حسين حسن حسين

الرخم : انتو رايحين فين ؟

عجمي : احنا رايحين نرود البلد

الرخم : ترود ايه ؟

عجمي : اوعى يا ولد اوعى يا ولد احنا ناس مسلمين جايين نرود البلد

الرخم : والله العظيم ما حد منكم يعرف يخش البلد الا ما يقول لى دور

لما خلصم العجم من كلامهم وشعرهم وجدوا المراكب الحربيه ودخلوا على المركب الذى عملوها
المصريين وكسروها . بعددين بجى واحد مركب هنا وواحد هنا . بعددين بجى الغراب المقصور ويكسر
المراكب كلهم .

المقدم :

ما تنظر بعينك خيال الضل يا مشروح معايا قطع فن مديح فتننبى مشروح

صنعة معلم رسمها جسم من غير روح اشباح بلا ارواح

طول الليل بتخيل وكل منهم بياخد رقصته ويروح ان شالله الليل الجاى احسن منه .

الحزب

الشعبي والعقائد المرتبطة به



بقلم محمد الخادم

يروى المؤلف شبيرا في دراسة عن الآثار البابلية القديمة أن نساء أهل البادية في العراق كن إلى وقت قريب يتبرجن ويتحدين بقلادات مصنوعة حباتها من أسطوانات بابلية قديمة يرجع تاريخها إلى ألفي سنة قبل الميلاد ، كان رجالهن ينقبون عنها في الأماكن الأثرية ، ويتخذونها وسيلة لاسترضاء نساكنهم ، إذ كانت نساء البادية في العراق يتباهين بهذا النوع القريب من القلائد ، ولا يفرطن فيها ، لما كن يفتقدن فيها من آثار سحرية تجلب الخير كالأحراز والطلسمات والأحجية وغيرها .

ولقد تسنى لعدد من المنقبين عن الآثار الحصول على نماذج من هذه الأسطوانات القديمة التي كانت تتخذ اختتاماً لرسائل الأمراء والتجار وغيرهم حيث كانت تطبع على ألواح اللبن بعد نقشها بالخط المسماري . ولقد كان هذا النوع من الاختتام شائناً في العديد من الحضارات القديمة ، كحضارة جزيرة كريت التي سبقت في قدمها حضارة اليونان ، فقد حدث أن اكتشف أحد علماء الآثار المنقبين عن الخفائر الأثرية تبرج النساء الشعبيات من أهل جزيرة كريت ، لاسيما راعيات الأغنام ، بقلادات تشكلت حباتها من اختتام أسطوانة قديمة : وقد كتب دبلوف في كتابه عن حل رموز الخطوط القديمة يقول أن العالم الأثري أيفانز كان يسعى في جزيرة كريت إلى الحصول على اختتام أسطوانية الشكل ترجع إلى عهود حضارة مينوس ، وبينما هو ينقب عن تلك الآثار القديمة إذا به يجد النسوة الشعبيات يتحدين بهذه الأحجار القديمة التي سميها أحجار اللبن ، لأنه قد وجد أنها تساعد على إكثار اللبن ، لأنهم أولادهم إذ شاعت عقائد حملتهم على حمل قلايدات من أحجار اللبن هذه كي تضمن كل امرأة وفرة قوت رضيعها .

وإذا كانت ظاهرة اقتران الاختتام الأثرية القديمة بالعقائد الشعبية قد

انضحت وفنا لكل من الروايتين السابقين في العراق وكريت ، فليس بغريب أن نراها منتشرة أيضاً في العقائد الشعبية المصرية المعاصرة ، حيث نصادف ما يدعى بالمشاهرة ، وهي قلادة مكونة من جملة أحجار غير متجانسة في الشكل والحجم ، بعضها خرز يرجع إلى العهود الفرعونية أو اليونانية الرومانية ، ومنها ما يرجع إلى العهود القبطية ، ومن بينها ما يرجع تاريخه إلى العهود الإسلامية .

وزعمت المعتقدات الشعبية التي اقترنت بالمشاهرات أن النساء اللاتي يعصن بالعقم يمكنهن إزالته عن طريق استحمامهن بمياه تنفع فيها هذه القلايدات الصغيرة ثم تحمل بعدئذ فتثبت حول الأعناق أو حول المصامم ، غير أن ما يجعل المعتقدات الشعبية المصرية قريبة من تلك التي تحدث عنها شبيرا في العراق ودبلوف في جزيرة كريت هو الاعتقاد بأن المرأة التي تدخل وهي مرتدية مشاهرة على أخرى ترضع مولودها تتسبب الأولى في مشاهرة الثانية ، أي قطع اللبن عن نديتها ، الأمر الذي يتطلب حينذاك جملة طقوس لاعادته .

وبينما نرى المشاهرة في جزيرة كريت تزيد لبن الثدي نرى النوع المصري يقطعه ، ويحول دون استمراره ، غير أن المشاهرة في كلتا الحالتين لها صلة مباشرة بالتكاثر والإخصاب . وإذا ركز الأنواع المصرية النفع على حاملة المشاهرة حتى لتصاب بما يشبه العقم النسوة اللاتي يجاورن المشاهرة دون حملها - بل لو وقعت انظارهن عليها . نرى الأنواع المماثلة لهذه المشاهرات في كريت والعراق تجلب الإخصاب إلى حاملتها فحسب ، دون ورود ذكر للمضار الجانبية لهذه المشاهرات .

ونصادف في مصر بين المشاهرات القديمة التي تستخدمها الموليدات

الشعبيات في القرى أو نسوة الفجر أو نوائى الريف مشاهرات تجمع حباتها من أسطوانات بابلية قديمة فينيقية أو من تلك التي أنتجتها حضارة كريت القديمة ، أي تصادف حبات المشاهرات الشعبية اختتاماً قديمة متعددة المصادر ، كما نكتشف وسط المشاهرات أيضاً أسطوانات خرز من العهد اليوناني الروماني ، وتتميز هذه الأخيرة بأن عليها زخارف زجاجية وليست عليها نقوش كالاختتام . ومن بين الخرز الأسطواني الذي من هذا النوع ماله ماسورتان متوازيتان أحدهما متعلق منها بالخيط الذي يضمهما مع غيرها من الأسطوانات أو الحبات لتكون قلادة ، أما الماسورة الثانية وهي أقل حجماً من الأولى ، وقد تكون بأعلاها أو بأسفلها ، فيرجع أن تكون لفرض آخر خلاف تمرير الخيط بها لتعليقها ، ولا سيما أن بعضها من هذه الماسورات الثانية مسدود من أحد طرفيه ، مما يرجع استخدام حشوه بالعطور أو الزيوت أو غير ذلك من مساحيق تطفئ الأجسام التي تمسها ، أو قد تكون بها حشوات من مركبات تجلب منافع متعددة على من يحملها لا سيما عند الاستحمام بها وإذابة القليل مما تحويه هذه الأسطوانات التي تصنع منها العقود والقلائد القديمة .

وإذا صح هذا الافتراض فقد يكون فيه تفسير للربة الشعبية والدارجة اليوم في الاستحمام بماء تنقع فيه ، أو بالأحرى المشاهرات القديمة ، بقية التبرك بها .

وعلى الرغم من أن تفسير استخدام الأسطوانات الزجاجية أو الخزفية التي ترجع إلى العهد اليوناني الروماني في مصر قد يوضح لنا جوانب من تقاليد الاستخدام بماء المشاهرات الشعبية في الوقت الحاضر ، فإن تقليد صنع الاحجية الشعبية على هيئة أسطوانات معدنية توضع فيها لافائف أو اشربة مكتوبة تغلق عليها الأسطوانة من



قلادة فينيقية مكونة
من خرز ذات العيون
التي انتشرت صناعته
في مصر في العهد
القبلي .

في كثير من العربية حتى اليوم .

ولقد أورد المؤلف لين ذكر
الأنواع المعدنية من هذه الأحجية فقال
انها تصنع اما من صفائح الذهب او
الفضة وتنقش عادة على أسطحها المعدنية
عبارة ما شاء الله او يا قاضي الحاجات
ويكون بداخلها لفائف مكتوبة ، وتعلق
هذه الأحجية تحت الذراع اليمنى حيث
تدلى من خيط يطوف حول العنق،
غير أن هذه الأحجية الاسطوانية الشكل
قد اتخذت اشكالا مثلثة او مربعة
مبتعدة بهذه الكيفية عن شكلها
الأساسي .

ويحاول بعض الكتاب التسلسل
من كتابة الاسماء المقدسة ووضعها في
عاء واقي لها ، والتبرك بها بعدئذ الى
تقليد الشعبين باحتفاظهم داخل
أحجيتهم بكلمات واسماء ملوك الجان
وغيرهم ممن اتخذت اسماءهم او
رموزهم او اسرارهم أحجية لجلب
الخير وتجنب الشر . وقد يكون في

١٩٢٧ في سقارة - حجاب اسطوانى
الشكل من عظم الحيوان معروف في
المتحف المصرى تحت رقم ٥١٩٣٧ ،
ولهذا الحجاب غطاء من النحاس الأصفر
كتقاعدة الخرطوشة ، أما الفتحة الثانية
فهذا الحجاب فكانت مسدودة بخرقة من
الكتان ، ويرجح انه كان بداخل
هذه الاسطوانة المصنوعة من العظم
تعويذة مكتوبة . أما النموذج الثانى
الذى يعرضه كايمر فحجاب اسطوانى
الشكل مصنوع من الجلد ، وله
غطاء نحاس . وينقل كايمر رأى
شاسينا في دراسة قام بها
للفائف البردى السحرية الفرض
المعروضة في متحف اللوفر حيث يقول
ان من بين الأحجية الفرعونية الأسطوانية
الشكل ما كان يصنع من الخشب ،
ومنها ما كان يصنع من المعدن ،
وبمتحف اللوفر حجابان ذهبيان من
هذا النوع الاخير . أما النوع
الثالث الذى يذكره كايمر فهو النوع
المعدنى الذى نراه منتشرا على حند
قوله هو والنوع المصنوع من الجلد

جانبيها ، ثم تعلق بعدئذ في الأعناق
أو في مواضع مختلفة من الاجسام
لأغراض الوقاية - ان هذا التقليد
الشعبى يربطنا أيضا بتقليد اتخاذ
الأختام البابلية أو الفينيقية أو
الكريتية أو غيرها احرازا تعلق في
الأعناق ولاسيما أن تقليد صنع هذه
الافلفة المعدنية الاسطوانية الشكل
لحفظ الأحجية كان منتشرا منذ
العهود الفرعونية السحيقة .

وقد كتب كايمر الدارس لأواصر
الفنون الشعبية في مصر مقالاً
في مستهل القرن الحالى يقارن فيه
بين الأحجية الشعبية الموضوعية في
اغلفة معدنية ونظائرها في العهود
الفرعونية ، حيث يذهب به الامر الى
مقارنة اسطوانات حفظ الأحجية الى
تقليد كتابة اسماء ملوك الفراعنة
فيما يسمى بالخرطوشة الاسطوانية
الشكل ويعرض كايمر في مقاله ثلاثة
أنواع من الأحجية الفرعونية القديمة
اولها وقد اكتشفه النقب كيمبل

التشبيه والمقارنة التي جاء بها كايمر وغيره تعريفاً آخر أو تفسيراً لاستعانة الشعبين بالمشاعرات التي على شكل اختتام اسطوانية الشكل عليها رموز واسماء حكام أو تجار عاصروا حضارات قديمة وكانوا يهتمون رسائلهم بواسطة هذه الاسطوانات - ثم اتخذت نفس هذه الاسماء أو الرموز النقوشة وسيلة للتبرك عند الأهلين بعد مضي آلاف السنين على زوال أصحاب هذه الرموز - حيث قدست الاسماء القديمة كما لو كانت لآلهة .

وفي كثير من المخطوطات السحرية العربية ذكر لبعض وصفات لازالة العقم أو المرض عن طريق الاستحمام بماء بعض الطلائع المكتوبة أو اذابة بعض الاحجية في الماء وشرب المصاب محلولها ، وغير ذلك من خرافات تنص أحيانا على وضع بعض المخطوطات في طشوت والاستحمام بها مما يقرب الى اذهاننا في جملة مصادره تقليد الاستحمام بمياه المشاهرات عند الشيعيين الذي تتعدد مصادره وقرائنه التاريخية ويبدو انه لم يكن وليد المصادفة .

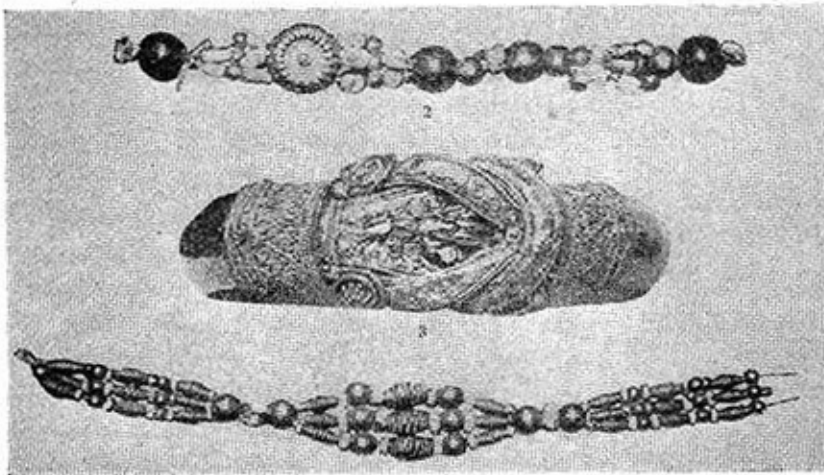
ومما يرجح ارتباط الاختام القديمة بالاحجية التي توضع في اسطوانات معدنية انتشار عادة عمل احجية مكتوبة على جلود حيوانية في مصر منذ العهود القبطية ، وعلى لفائف من البردى منذ انعهود الفرعونية - أما النوع الأول فقد رأى كاتب هذه الدراسة مجموعة منها وهي لفائف كتبت عليها عبارات باللغة اليونانية القديمة مع بعض رسوم المصلبان وتخطيطات سريعة وبدائية تهمر عن الملائكة أو القديسين رسمت جميعها على جلود مستطيلة الشكل (٧ × ٢٠ سم تقريبا) للماعز أو جاود اتخذت اشكالا هلالية وطويت على هيئة لفائف اسطوانية تربط بخيوط صوفية معقودة ومختومة لئلا تسرب منها بركتها ! وكانت هذه الاحجية الاسطوانية الشكل تعلق في مواضع مختلفة من الاجسام أو تحفظ قبل تعليقها في جراب من الجلد .

وقد نشر توماس سنة ١٩٢٤ في دليل المتحف الشعبي للجمعية الجغرافية بالقاهرة طائفة من هذه الاحجية التي عثر على بعضها في بلدان الوجه القبلي وعلى بعضها الآخر

في السودان وغيره من الاقطار الافريقية - منهم عقلة من البوص طولها ٨ سم مربوطة من وسطها برباط لتعلق منه على جسم الانسان ، وبداخلها شريط من الورق المثبت بحكام بداخل تجويف العقلة ، وقد سجل تحت رقم ٤٠ ، وكذلك أورد تحت رقم ٥٠٧ وصفا لأربعين حجابا من الجلد الأحمر أو القماش منها ما هو مستطيل أو مثلث الشكل ، ولجميعها حلقات تعلق منها ، وبداخلها مخطوطات .

وهناك أنواع مثلثة الشكل مصنوعة من الجلد ، وبداخلها حبوب ، وأخرى مستطيلة الشكل ومصنوعة من القماش وبداخلها حبوب أيضا يكثر استخدامها كاحجية للفتيات عند زواجهن وقد تكون هناك صلة بين هذه الاحجية المعبة بالحبوب والاختام التي تضمّن وفقا للعقائد الشعبية الإخصاب والحمل .

وصف توماس أيضا في هذا الدليل مجموعة اسطوانات خشبية تتراوح أطوالها بين ٤ ، ٥ سم في سمك ١/٢ ، ٢/٢ سم نشرت نظائر لها في دورية متحف الكونجو - أما الأنواع المحفوظة



فى متحف الجمعية الجغرافية بالقاهرة لمن الأحجية الواقية ضد الأمراض فى ماخنو ، وترى فيها هذه الاسطوانات الخشبية مثقوبة من وسطها ومعلقة بآليات دقيقة لبعض النباتات التى تكسو مقاطع الاسطوانات من أطرافها العليا والسفل مقلدة بهذه الكيفية الغطية الاحجية المعدنية .

واذا تركنا جانب الدراسة التى قام بها توماس فى حصر المتحف الشعبى للجمعية الجغرافية بالقاهرة ، ودرسنا بعض المتحف التى لم يرد تصنيفها فى الدليل المذكور ، نصادف فى عدد من الآنية الشعبية القديمة كأباريق العرق سوسر، هذا النوع من الاحجية المعدنية المصنوعة من النحاس، مثبتا فى التلبسة التى تعلو هذه الاباريق .

ويبدو أن هذا التقليد الهادف الى جعل الشراب المنسكب من هذه الاحجية مبرئا للأمراض أو شافيا لها على حد قول بالعى الشراب الجائلين فى الطريق - ويبدو أن هذا التقليد كان دارجا منذ زمن طويل ، اذ عثر الكاتب على أبريق أثرى يرجع تاريخه الى القرن السابع عشر الميلادى وعليه تلبسة نحاسية مزركشة بها حجابان نحاسيان معلقان على كل جانب من هذا الابريق ويوصلنا الحديث عن أشكال الاحجية المعدنية واستخداماتها الى ذكر تقليد كان دارجا فى القرون القليلة الماضية حتى بداية القرن الحالى يقضى بان تحفظ فى اسطوانات معدنية حجج التملك وعقود الزواج والوفيات وكانت هذه الاسطوانات المعدنية تعتبر شكلا مكبرا للأحجية المعدنية الصمغية بل كانت قبل رواج استخدام العلبات المعدنية فى مثل هذه الأغراض تصنع من الجلد بالطريقة نفسها التى كانت تشكل بها أغلفة الاحجية المصنوعة من جلد الماعز أو رق الغزال .

ويبدو أن الاتجاه فى العديد من

الحضارات القديمة وكذلك بتقاليد الشعبية هو تقديس المخطوطات ، بل تقديس أدوات الكتابة أيضا وحفظها فى اسطوانات معدنية أو أغلفة اسطوانية من الجلد شابهت فى أشكالها أشكال الاختام الحجرية القديمة وأشكال الخرز الذى صنع متفقا فى شكله الاسطوانى وتلك الاشكال الاسطوانية التى حامت حولها اعتقادات أو ارتبطت بمصالح مادية أو اجتماعية نسبة الى الوثائق التى كانت تحفظ بها . ولعل أشكال هذه الاسطوانات المعدنية لحفظ الوثائق ، ومن قبلها الاختام الحجرية القديمة ، أثرت على تشكيل الفرز القديم فى ايران لا بأشكال اسطوانية أو على هيئة البرميل فقط وإنما ساعدت أيضا على تقليد ختم هذا الخرز الزجاجى وهو منصهر بحليات أو اشارات ورموز لها دلالة سحرية ، وذلك لضمان جلب الخير وإبعاد الشر من الذين يرتدونها فى صورة قلادات أو أساور أو دمالج أو نطق ، ونجد بالفعل طائفة من الخرز الايرانى القديم المصنوع (فى القرن السادس عشر أو السابع عشر) من عجائن زجاجية بيضاء كان يستخدم فى عمل قلادات شعبية . ومما يلفت النظر فى هذا النوع من الخرز أن عليه علامات هندسية وقد ختمت على أسطح الخرز كما سبق القول اشارات أو رموز غائرة . وكانت أنواع هذا الخرز تظلى بعدد بطلاءات زرقاء أو خضراء وربما لمسا فى فكرة صناعتها على النحو الذى أوضحناه ناحية تقديس ما هو اختوم على نحو تقديس الاختام القديمة وجدير بالذكر أن هناك أنواعا من الاختام الفارسية القديمة المحفورة على حجر العقيق والمتخذة أشكالا مخروطية قد ثبتت من قمتها لتعلق منها ، وهذه الأنواع القديمة التى يرجع تاريخها الى ما قبل الميلاد قد استخدمت أسوة بالاختام البابلية والكرتية كقلادات عند الشعبين فى ايران ، وذلك لجلب الخير وضمان التكاثر أيضا ، وذلك قبل أن يتخاطفها تجار الآثار ويسوقونها كتحف نادرة . وقد اختير

لصنع غالبية هذه الاختام أنواع من العقيق المائل الى البياض المشابه للخرز الزجاجى الابيض الذى راجت صناعته على نطاق شعبى بعدد . ويرجح أن تكون بين صناعة تلك الاختام الايرانية القديمة والخرز الزجاجى الابيض الذى صنع بعد ذلك صلة قائمة على رغبة الشعبين فى أحجار أو حبات خرز يصنعون منها القلائد الحافزة على دوام ارضاع النسوة لأولادهن .

وعلى كل فقد راجت بين الصناعات الشعبية الايرانية منذ القدم تقاليد صيانة الدواب وحفظها من المرض وضمان تكاثرها عن طريق تعليق حبات ضخمة من الخرز - وينظر هذا التقليد فى مصر بالنسبة الى الدواب التى كانت تعتبر بين الثروات التى يحصرص عليها الرجل الشعبى تقليد آخر يهدف الى تعليق اسطوانات بيضاء فى اعناق الدواب أيضا وهى ليست مكونة من الخرز الزجاجى وإنما هى قطع من عظام الحيوان - ولعل تقليد التبرك بعظام الحيوان كان شائعا فى مصر منذ القدم أيضا اذ كانت تحفر فى قطع من العظام الحيوانية زخارف قبطية مكونة من وحدات نباتية . وذلك فى القرون المسيحية الاولى . ووجدت هذه العظام المنقوشة مثقوبة ، وبعضها خيسوط لتعلق منها ، ويغاب على الظن أنها كانت تعلق فى الأخرى فى اعناق الدواب

وقد أعقبت فترة نقش عظام الحيوان بزخارف قبطية فترة ارتد فيها تقليد صناعة تمائم من عظام الحيوان الى لأشكال الاسطوانية اذ حفر فى قطع من عظام الحيوان أشكال عرائس عاريات قد تكون صورة شعبية لما تخيله الفنان الشعبى للقرينة خلال القرن العاشر الميلادى تقريبا ، حيث شكلها فى صورة وجدت فى بعض المقابر ربما كان الغرض من صنعها ضمان تسليمة الموتى بها أو اتخاذها خليلات لهم !



خرزة فينيقية على شكل رأس إنسان - استخدمت كتميمة في القلادات
الفينيقية في القرن الأول الميلادي لإبعاد عين الحسود .

وقد اختبر لصناعة هذا النوع من
العرائس قطع أسطوانية من عظام
الحيوان متشعبة من داخلها إلى شعبيتين
ومن المحتمل أن هذه الأنواع من العرائس
كانت تعلق بغيط يمتد من داخل
الأسطوانة العظمية المشكلة في صورة
عروس ليعلق من عند رأسها .

نتنقل بعد هذا إلى الحديث عن نوع
آخر من الخزف الشعبي يختلف عن
الأنواع الأسطوانية التي أوردنا الإشارة
إليها ، وهذا النوع يتميز بأن له
أعيناً نظرة من كل جانب من جوانب
حبات الخزف المصنوعة من الزجاج
الملون ، وقد انتشرت صناعة هذه
الأنواع الغريبة من الخزف في القرون
الأولى من العهد القبطي ، ومان
شك في أن اتخاذها هذا المظهر يهدف
إلى الوقاية من عين الحسود وخشية
الشعبيين من الآثار الفسادة للعين
العاسدة والجالبة للشر وقد نلمس
المخاوف الشعبية من العين في نص
قديم ورد في كتاب قطائف اللطائف
عن الرقوة كما كانت في أواخر القرن
التاسع عشر وفيها الآتي :

بسم الله الرحمن الرحيم ، يا حافظ
يا أمين ، يا رب العالمين الأولى بسم
الله والثانية بسم الله وبالله ، ولا
غائب يقلب الله رب المشارق والمغرب
يا ملح يا ملىح يا جوهر يا فصيح ،
أمك الحرة وأبوك الملىح ، يا رجا كل
الرجا ، يا عظيم المرتجى عبدك الفاني
الفقير ، يطلب منك الرجا ، وما رجا
إلا رجاك ، وما لنا رب سواك ، قد
دخلنا في حماك ، لا نخيب من دعاك
يا كنز الطالبين ، يا أمان الخائفين ،
يا رجا السائلين ، يا كافل المتوكلين
ما عشت اليمامة ، ولا عطرت
بالخزامة إلا على قبر النبي الهاشمي
محمد رسول الله . خير خلق الله ،
كلنا عبده ، يجب علينا توحيدة ،
جلاله ، لمن أتى بالرسالة ، مدح النبي
بشرى ، وأجسابه العشرة لا صغير
ينام ، ولا الطفل المولود ، ولا الشاب

أحمى من الزرد ، وعين الضيف
أحمى من السيف وعين السقا تأخذ
من الله وتلقى ، وعين الزبال تستاهل
لها مجدال ، وعين الحمار لأنه دابر
مختار ، وعين السبايس لأنه دابر
حاييس وعين العبيد أقوى من الحديد ،
وعين الفقى تخسرج البندقى وعين
الجارة الساحرة المكارة التي تخش

المكدود أن كان ذكر أو أنثى مرقين
برقوات النبي ، قول النبي حق لما
رفنى واسترقى ، من كل عين خائنة
أو ذرقا ، أن العيون شدة ، أربعة
معدة ، للوجع والشدة ، منهم عين
الرجل الفاجر أحمى من المجامر ،
وعين المرأة أحمى من الشرشرة ، وعين
البنت أحد من الخشت ، وعين الولد

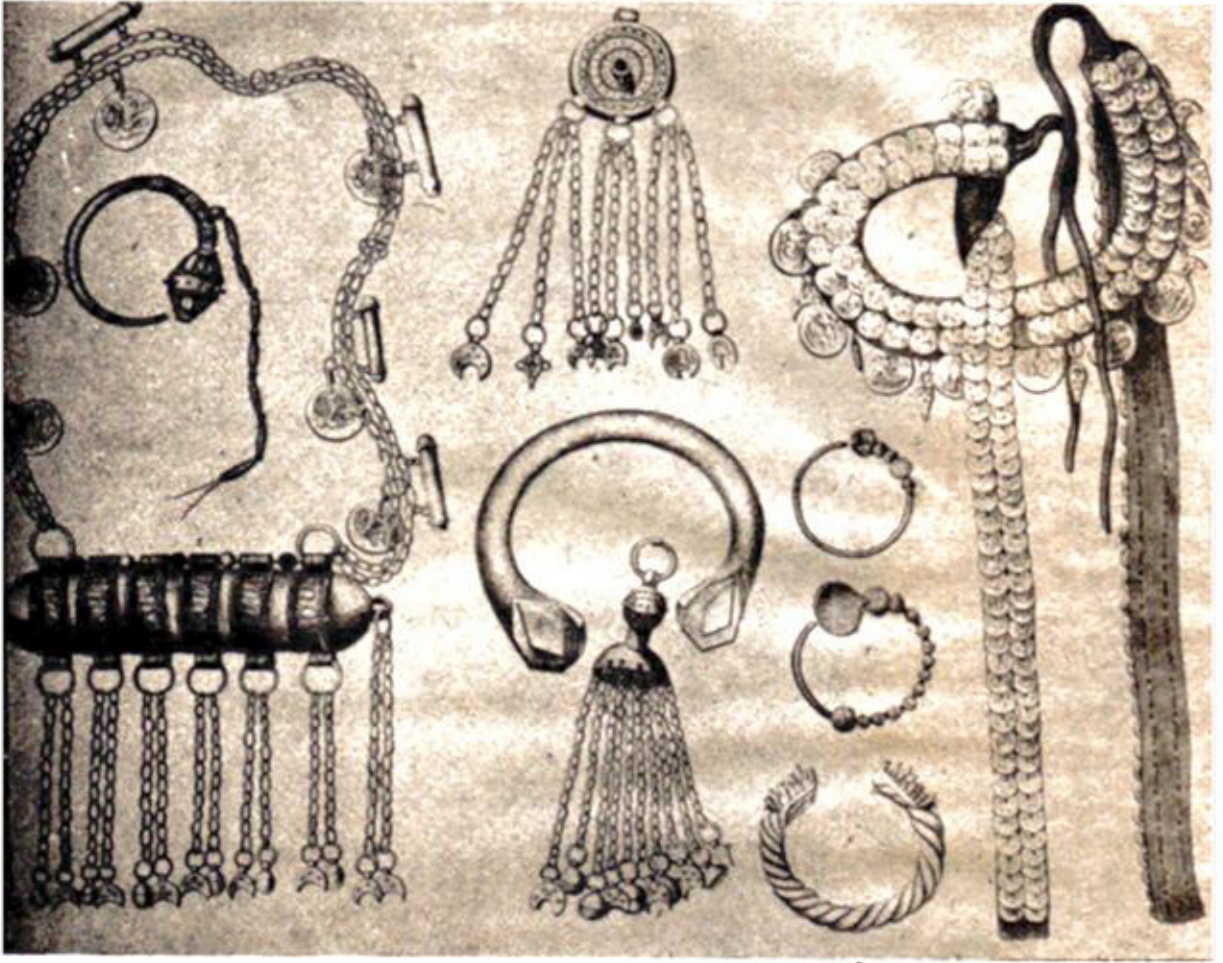


قلادة فرعونية من الدولة القديمة مكونة من حبات ذهبية وأخرى من أحجار نادرة

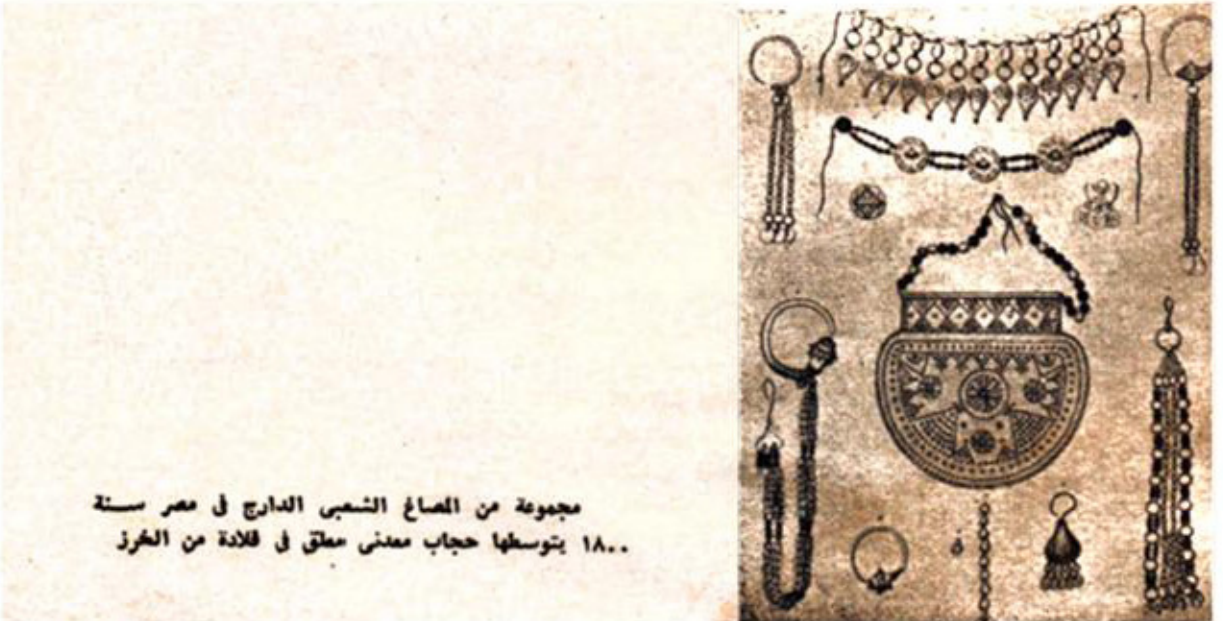
يا عين ملجأ ولا خلاص ، عزايي للصغير
النائم ، والشباب الكدود ، والصغير
المولود ، أبخر المعلقة ربما تكون معوقة ،
أبخر النفس ربما تكون معكسة ، أبخر
المصبيان معطوفين بالحديث عند الحدال ،
أبخر النساء في الصباح وفي المساء ،
أبخر البنية ، والحمام في البنية ، أبخر
المعيز من عين أم عبد العزيز ، أبخر
الغنم من كل سحر وعمل ، أبخر الفراخ
يمنعوا التفاح ، أبخر الوزه من عند
رب العزة ، أبخر القطعة تمنع
الزفطة ، أبخر الخيل في ظلام الليل

قال لها خزيتي من الله ، عميتي يا كلبة
يا لعينة ، ما شأنك وجارتك ، ترمي
نيرانك وسحرك على عين ياعين ، على الله
نشطته ، والخيال في رمحته ، والعروسة
في جليتها ، والصبيبة في خبيتها
خل زمه تبكي وتنوح ، من قلب مجروح
وأبوه يبكي دثين من كل قلب حزين .
إناس إناس ما فيك ياعين منافع
للناس ، واحطك ياعين في قمقم
نحاس ، واسسبك عليك ياعين
بالزبيق والرصاص ، وأرميك ياعين
في بحسر غطاس ، ما تلتقي لك

للجلدة بالسحر والنكادة وتقول لها
يا جارتى أنت من الله شاكرة أنت من
الله حامدة بيتك إلى عمر ، وولدك إلى
كبر ، ما خرجت هذه اللعينة من دار
المسكينة لما صبحتها حزينة ، خربت
القصور ، وعمرت القبور ، ويتمت
الأطفال بعينها الردية الخائنة المؤذية
قابلها سيدنا سليمان صلوات الله
عليه وعلى نبينا آمين السلام ، في واسع
البرية تنبح الكلاب ، على حجرها ولد ،
وفي يدها حربتين تعوى عوى الذئاب ،
وتصهل صهيل الخيل في ظلام الليل ،



مجموعة من المصاغ الشعبي سنة ١٨٠٠ بينهما حجاب اسطوانى معلق في سلسلة تتدلى منها احجية اسطوانية صفرة .

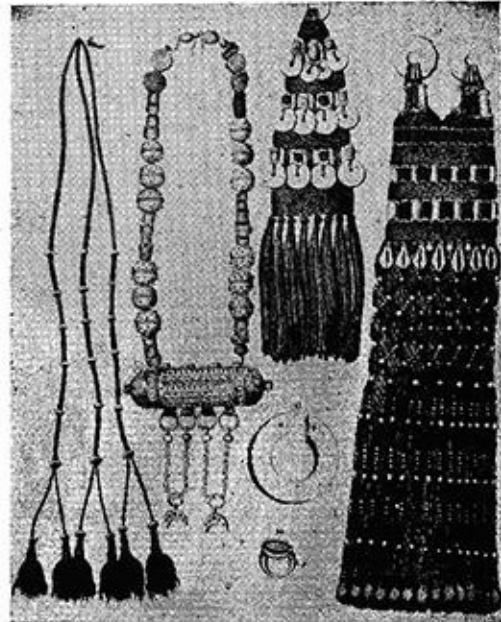


مجموعة من المصاغ الشعبي الدارج في مصر سنة ١٨٠٠ يتوسطها حجاب معننى معلق في قلادة من الخرز

أبخر الجاموس ، يمنع العكوس ،
أبخر البقر من كل انثى وذكر ،
أبخر الجمل من شيل الأحمال ، أبخر
الحمير من الشيطان الرجيم ، أبخر
اللحاف يمنع وجع الكتاف ، أبخر
المرتبه من كل شيء دبا ، أبخر
المعدة تمنع كل شدة . أبخر التراحه
لأجل الصبية المراحة ، أبخر الحصىرة
لأجل الست الكبيرة ، أبخر المرفة
ربما تكون محرفة ، أبخر المعلقة
ربما تكون مخرفة ، أبخر الحلة
وطبيخها ربما يكون إبليس قاعد
ريحها ، أبخر المشنة بعيشها خوفاً من
العجوزة وجيشها ، أبخر الشنتيان يمنع
الشيطان ، أبخر القيقاب من عين أم دياب ،
أبخر الصفا من عين أم مصطفى ، أبخر
النحاس من عيون الناس ، رقتى تمام
من بركات الامام ، رقتى تهلى من بركات
المتولى ، بخورى صناعى من بركات
الرفاعى ، بخورى ديفى من بركات
العفيفى ، بخورى رومى من بركات
البيومى ، بخورى كده من بركات السيدة ،
بخورى بدوى من عند السيد احمد
البدوى ، بخورى عود من بركات
ابو السعود ، رقيتك بالانين الحسن
والحسين ، بخورى جاوى من بركات
الشعراوى ، رقيتك يا صاح بسورة
الفلاح ، مرقى متصان ببركات القرآن ،
مرقى بشرى بالنبي واحبابه العسرا ،
رقيتك من خطوة القدم من كل سحر
وعمل ، رقيتك مافى الرقية من كل شر
وتكبة ، رقيتك مافى الدهر من كل
شدة وقهر ، مافى الجنة من كل شر
ومحنة ، رقيتك مافى الركبة من كل
شدة وتكبة ، بخرتك مافى القم من ثبات
الدم ، رقيتك مافى العين من كل حال
وشين ، رقيتك مافى العاجب من كل
شدة واجب ، رقيتك مافى القوة من
كل ضرورة ، رقيتك مافى الرأس من
عيون الناس ، قالت له يابى الله
خدلى عهد الله يا رسول الله - بل
الحجر الجلود والغراب الاسود ،
والنار توقد والماء يجمد ، والبحر
يسجد والرب يعبد ، مطلق مافى العين
يحرمه الله ما يصلى عليك يا محمد
صلى الله عليه وسلم . / من



قلادة مشاهرة شعبية ومكحلة ومراة من
الانواع التى كانت دارجة فى مصر سنة
١٨٠٠



مجموعة من مصاغ شعبى كان منتشرا
فى مصر سنة ١٨٠٠ ونرى وسط هذه المجموعة
حجابا صديقا مدلى من قلادة مكونة من
خرز ازرق وحجاب معدنية .

لرأيه في العهد الإسلامي ويبدو أن الخرز من العين نشأ منذ أقدم العهود إذ تصادف في كتاب وولي عن حفائر حضارة العراق القديمة أن بين القلائد التي وجدت في أطلال مدينة أور ماصنع منها من حبات العقيق المجاور لحبات اللازورد الأزرق وذلك للاعتقاد بأن اللون الأزرق لا سيما في حجر اللازورد يقي عن العين ، وقد تكون ندوره اللازورد من الأسباب التي حملت الصناعات على إنتاج أنواع زرقاء من الخرز ، كما حدث في الحضارة المصرية القديمة وقد يكون الخرز ذو العيون صورة نهائية ومظهرا من مظاهر مثل هذه العقائد الشعبية التي لازمت حضارات كثيرة واستمرت ملازمة لشعوبها حتى اليوم .

وضعه في قمام وصهره وما إلى ذلك من وسائل انتقامية يبدو أنها كانت شائعة إلى حد أن شجعت مع كثرة الاستعانة بها بمقادير الخرز ذات العيون . وقد أورد وسترمارك في كتابه الخاص بالبقاء الوثنية في الفن الإسلامي تحليلات لوحات العيون التي كانت تنقش على النسيج في المغرب والجزائر وتحفر على بعض الآنية مما يدل على استمرار الاستعانة برمز العين للوقاية من الحسد لا سيما أن بعض الخرز القبطي المستدير أو الأسطوانى الشكل الذي كان يصنع في مصر بعد نشأته في الحضارة الفينيقية اتخذ الأشكال المثلثة أو المخطوط المعرجة للدلالة على العين أسوة بالنماذج التي جاءت في كتاب وسترمارك ، والتي استمرت وفقا

(مطبعة النابلي سنة ١٨٩٤) ولقد كانت هذه الأنواع العجيبة من الخرز ذات العيون تصنع قلائد ترتديها النساء أو معاصم كما كانت تصنع أنواع كبيرة الحجم لعلها كانت تعلق في أعناق الصبية أو أعناق الدواب . وجرت عادات التقاليد الشعبية - كما يمكن أن نستشفها في النص الذي أورده عن الرقوة وكذلك في أمثلة عديدة من المخطوطات السحرية جرت العادة على الانتقام من العين الحاسدة في صورة الخرز ذات العيون ، فكانت تلقى عيون هذا الخرز وفقا لمواصفات محددة ، ومنها ما كان يحرق وهناك بقايا كثيرة منه تبين كيف عمد فيها إلى إزالة بعض العيون المصورة عليها . أو تفتت حبات الخرز أو

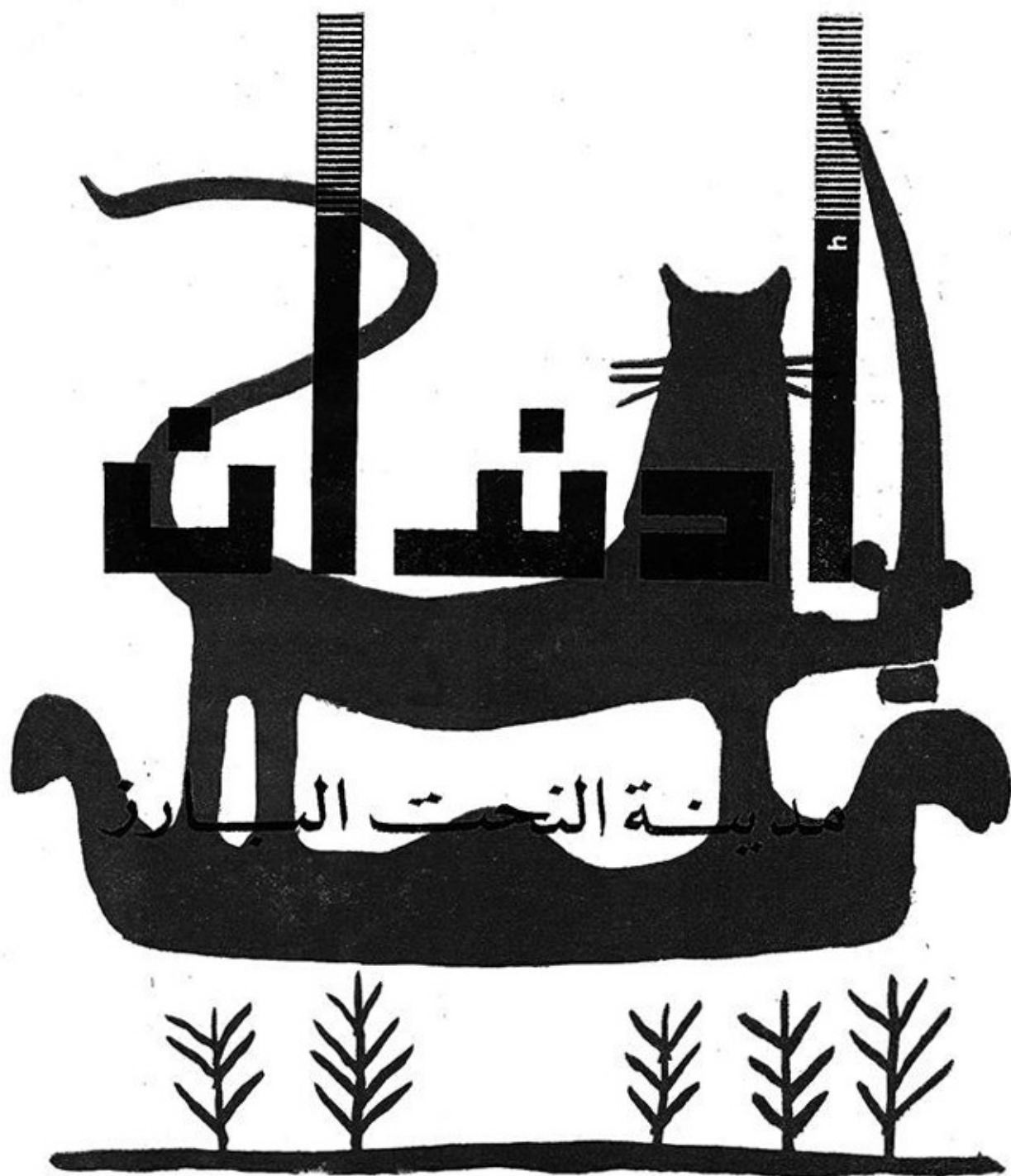
الفنون الشعبية

المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر
إدارة المجلات الثقافية

مجلة فصلية متخصصة تصدر كل ثلاثة أشهر
افتراً فيها:

- الدراسات المتخصصة في الفولكلور والتراث الشعبي .
- اقرأ في كل عدد نصاً كاملاً من روائع الأدب الشعبي .
- تعنى المجلة بعرض كامل للتراث الشعبي في بيئاته ، وفي المراكز والمعارض التي يقوم بجمع التراث الشعبي والتعريف به .
- تتابع المجلة الجهود التي ترهق بالصناعات والحرف والفنون الشعبية .
- يجد كل قارئ ما يبعثه إلى معرفة الفنون الشعبية في أصولها ومجالاتها ومناهج استلهاها في فنون الحركة والإيقاع وتشكيل المادة .

الشمس ١٠ فتروش



بقلم جهود عبد الحميد

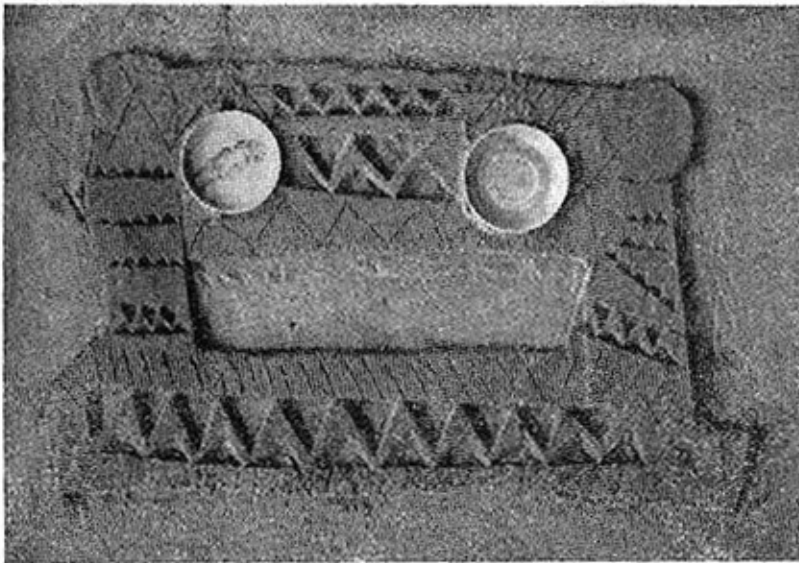
النوبة • لكنى أرى حتى لا يضيع حديث
الفن التشكيل الشعبى فيها أن نكتفى برسم
صورة سريعة عن هذه القرية •

أدندان •• قرية صغيرة كانت تقع على
الضفة الشرقية للنيل فى نهاية النوبة
المصرية • وهى آخر قرية تدخل فى حدودنا
وبعدها بخطوات تبدأ جمهورية السودان
قرية هادئة •• ظلت تحمل سمات الحياة
الحقيقية لبلاد النوبة عبر سنينها الطويلة •
فقد كانت سعيدة الحظ اذ لم تتأثر تأثرا
كبيرا بمأساة الفرق التى هزت كيان النوبة
كلها مع التعلية الثانية لحزان أسوان عام
١٩٣٣ فكستها طابعها الحزين • لقد نجت
مع ثلاث أخرى من قرى النوبة الجنوبية
اذا وضعتها ظروفها الطبيعية فى مستوى
أعلى من منسوب مياه الحزان وانبسجت
منازلها على مساحة من الارض أكثر ارتفاعا
من أى قرية نوبية أخرى •

لا شك أن اسم قرية أدندان النوبية ••
تلك التى يدور حولها حديثنا فى هذا
العدد لم يكن معروفا لنا من قبل سنوات
مضت • قبل أن يبدأ حلم بناء السد العالى
وقبل أن تتجه الى النوبة بعثات مصرية
وأجنبية لتساهم فى انقاذ تراثنا القومى
والخصارى فيها •• تلبية للنداء الانسانى
الذى وجهته الجمهورية العربية المتحدة الى
كل دول العالم •

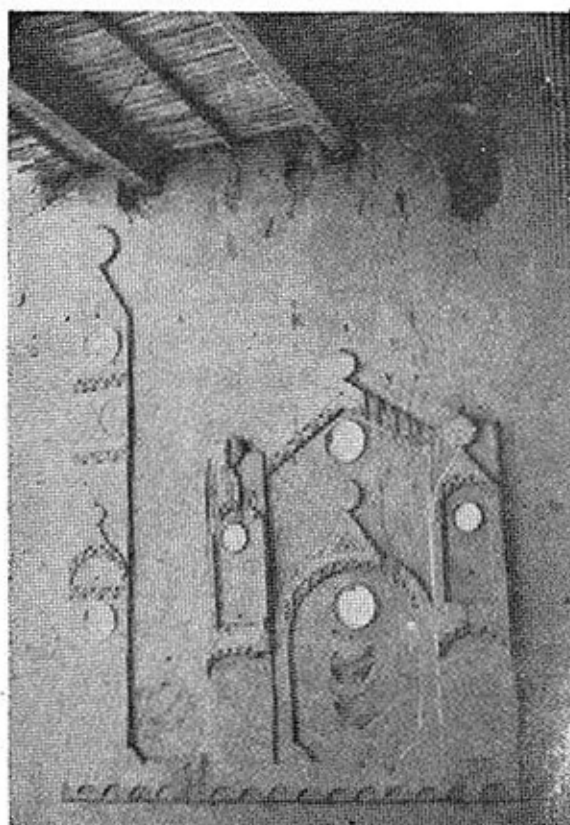
وقبل أن تبدأ مشروعات الدولة تجاه
منطقة النوبة بأسرها لتهجير سكانها الى
أرض جديدة تجمع شملهم فى أحضان
الوادى مع بقية أجزاء المجتمع الكبير •• وهم
الذين قاموا أرضهم بكل ما تحمل من تراث
وحضارة هدية للنيل •• من أجل مستقبل
أفضل لكل شعب الجمهورية العربية ••

والحديث عن أدندان •• قد يتطلب منا
على الأقل أن نتحدث عن الجزء الجنوبى من

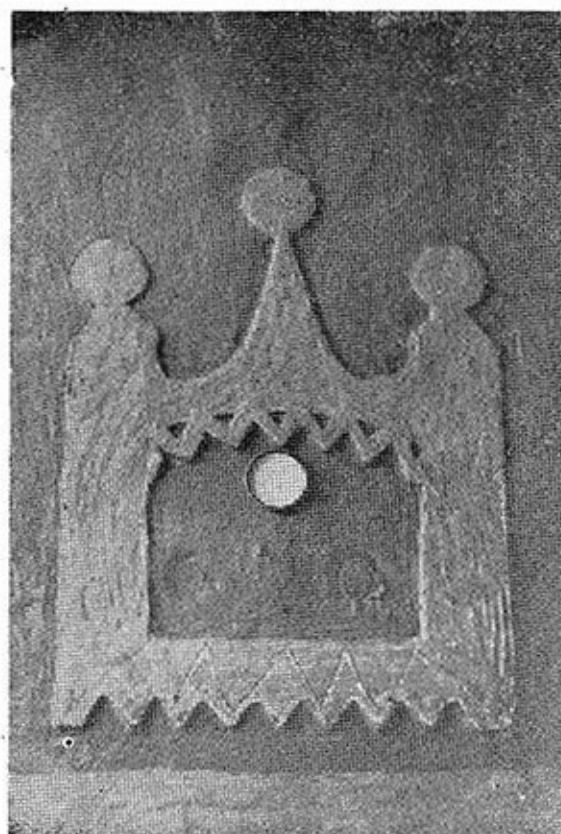


نحت بارز على حائط ديوانى يتميز بحرية الخطوط البنائية فيه

تعبير بسيط بخطوط ووحدات هندسية .. قصد
بها الفنان أن يعبر عن المسجد فكانت تلك القطعة .



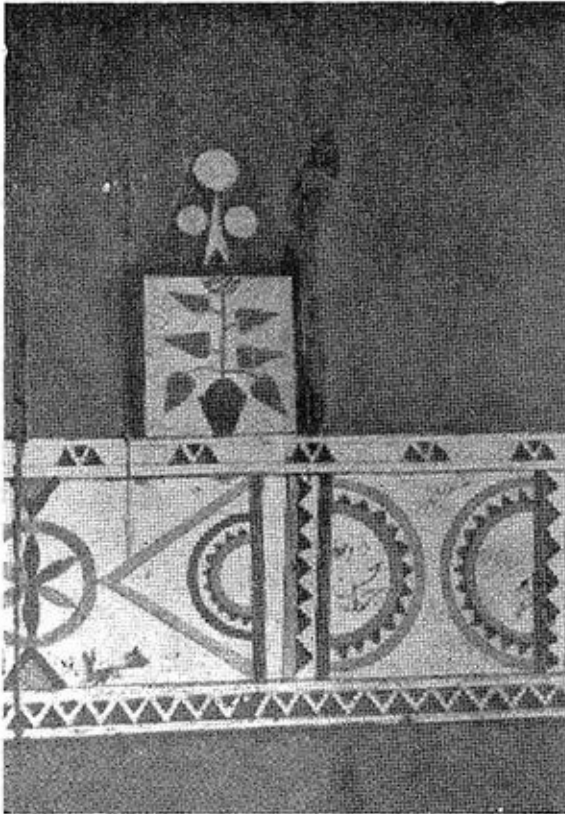
الطباق .. واللوان في وحدة من النحت البارز .



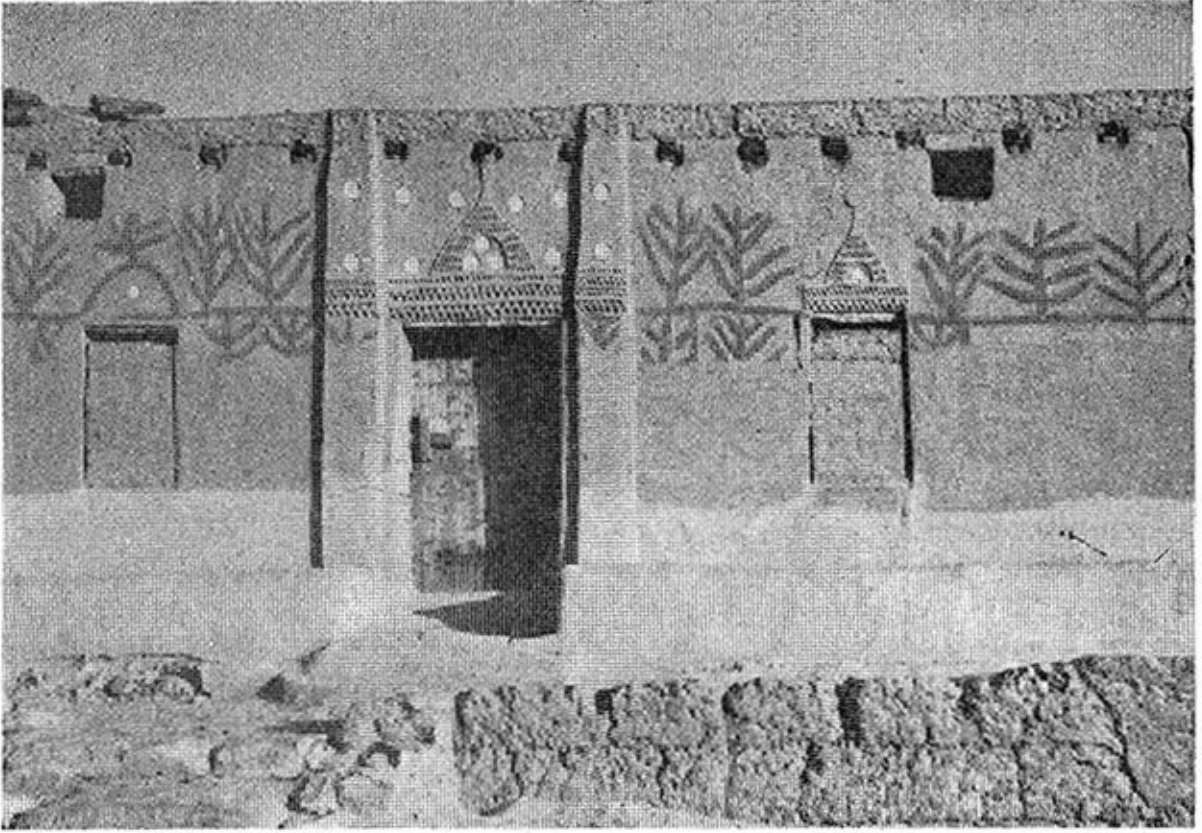
لا تزيينه العرائس أو النجوم ولا يرتفع فيه
أعلى المدخل غالبا ، بينما كثرت الفتحات على
تلك الواجهة . . والفتحات هنا نوافذ
حديثه نقلت من عمارتنا المتقدمة . . انها
رمز للتطور والتحرر فلم تعد الفتحات
مقصورة على الفناء السماوى الداخلى . . لقد
اتجهت الى الخارج . . الى الحياة الأوسع ،
ومع النحت الزخرفى البارز ووحداته التى
تناثرت حول المداخل وفوق النوافذ أخذت
أطباق الصينى تحتل مكانها ضمن التكوين
معبرة عن الكرم الزائد وحسن الضيافة
التي يتصف بها أهل النبوة ولا تخلو أى
واجهة من واجهات منازل أدندان من
مجموعة من الأطباق بل نجد أحيانا أن
عددها قد زاد عن العشرين فى تكوين
هندسى بديع خاصة كلما قلت الوحدات
المنحوتة على الواجهة .

وعلى صفة أدندان نما أجود أنواع
النخيل وأشجار السنط مما جعل منها أكبر
مركز لانتاج وتجارة الفحم فى النبوة كلها .
ورغم أن أدندان قرية صغيرة الا انها
بحكم ظروفها واحتفاظها بتراثها القديم
تمتاز بطابع خاص فى انتاج النحت البارز
الذى يتجه فى بساطة نحو الزخرفة
الهندسية ويعكس باخلاص حب الانسان
النوبى للجمال وتمسكه بالعقيدة الدينية
الاسلامية فى اختيار موضوعه ورموزه
وطريقة تنفيذه .

والمنزل فى أدندان وهو محور الانتاج
الفنى ومركزه لا يختلف كثيرا فى تخطيطه
أو بنائه عن منازل منطقة القادوجا الجنوبية
من حيث الاتساع أو التاثيث فالخط العلوى
للوامهة الامامية فيه خط أفقى واحد



الوحدة الزخرفية النباتية والهندسية
امتداد للفن الإسلامى فى أدندان



واجهة بيت بقرية اندان يظهر فيه
بوضوح القيم التشكيلية البنائية مستعملا
فيها الاطباق ووحدات زخرفية نباتية ونحت
بارز على هيئة قباب المساجد بحسرية
تعبيرية كبيرة .

ولم تقتصر ألوان النحت البارز في أندان
على استخدام خامة الطين بمختلف درجاتها
بين زملية وحديدية . الخ بل تعدتها الى
استخدام ألوان جديدة كالابيض وأصفر
الأوكر والبنيات . . . وجميعها من الأكاسيد
الطبيعية في جبال المنطقة .

أما حجرة العروس في منازل القرية
فتمتصم الى نوعين . النحت البارز الملون
المكون من وحدات هندسية بحتة في كل
أرجاء الديوانى ذى الثلاثة أضلاع على زوايا
المستطيل . أو يحل محلها ثلاثة قطع مختلفة
من النحت البارز واحدة على كل حائط قد
لا ترتبط جميعها فى الغالب بموضوع
واحد .

ان ما ربط مجموع زخارف القرية كلها



ببساطة عبر الفنان النوبى عن طائر
البجع والشمس ومياه النيل وكلمات من
القرآن الكريم في هذا التصميم الرائع .

ونحتها البارز وحدة الماء الفرعونية الأصل
والأطباق الصينية والرمز الدينى .

والآن وبعد أن سار بنا الحديث المكتوب
طويلا .. ومهما طال فلن ينقل صورة
صادقة عن تلك الاعمال التشكيلية التى
تميزت بها القرية . ولهذا فلنستعرض معا
مجموعة من الانتاج التشكيل الشعبى فى
أدندان والتى تؤكد قدرة الفنان النوبى على
صنع الجمال من طينة الأرض وهى التى كانت
أضخم امكانيات البيئة القديمة .

اننا حين نقدم فنون النوبة وأدندان فانما
نأمل أن يستمر الانتاج الفنى للانسان
النوبى على الأرض الجديدة متطورا ، وفقا
لعاداته وتقاليد مسابرا تقدم الدولة
ونعززها .

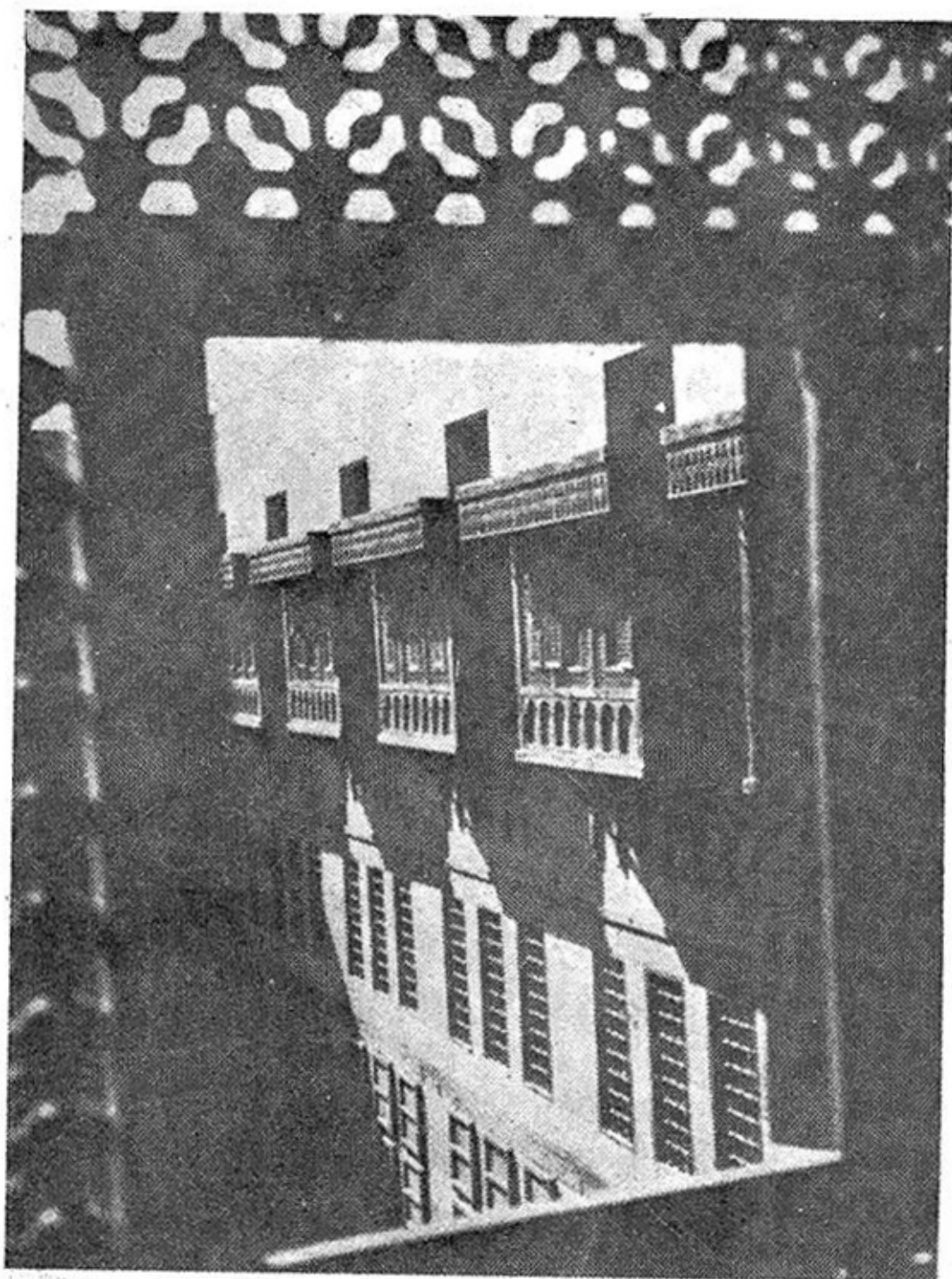
المعرض الدائم للفنون الشعبية في

أصدر السيد الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة ، قرارا بضم المقتنيات الشعبية في وكالة الغورى الى مركز الفنون الشعبية لتكون بمثابة معرض دائم للابداع الشعبى فى الجمهورية العربية المتحدة . ويسر مجلة الفنون الشعبية أن تنشر هذا البحث لأحد الذين قاموا بتبوعات الجمع والتنصيف والعرض لهذه المقتنيات *

بقلم دكتور عثمان خيرت



فنون
الشعبية
والعصرية



واجهة وكالة الغوري ..

وكالة الغوري بين الماضي والحاضر

وكالة الغورى بين الماضى والحاضر

امتاز عصر السلطان الغورى فى القرن التاسع الهجرى (القرن الخامس عشر الميلادى) بنشاط معمارى ، وتأتى عمائر ذات الشهرة الواسعة على رأس قائمة الآثار الكثيرة التى ترجع الى ذلك العصر ، وبعضها عمائر دينية والبعض الآخر مدنية او حربية . فقد اشتهر الغورى بغرامه بتشبيك العمائر الكبيرة فازدهرت فى عصره واينعت .

وليس ادل على شغفه بالعمارة من انشائه فى منطقة واحدة مجموعة اثرية ضخمة تتكون من المدرسة والقبة والخانقاه (بيت الصوفية) والمقعد القبطى والمكتب والسبيل والمنزل المجاور لذلك ووكالة وحمام . ولعلها اعظم مجموعة اثرية باقية بحالة جيدة الى يومنا هذا من عهد المماليك . وتقع المدرسة والقبة والخانقاه والمكتب والسبيل بالقاهرة عند ملتقى شوارع الأزهر بشوارع المعز لدين الله (الغورية سابقا) ، وهى باكورة أعماله المعمارية لان الفراغ منها كان (سنة ٩٠٩ الى ٩١٠ هـ - ١٥٠٣ الى ١٥٠٤ م) .

اما الوكالة فانشأها الغورى (سنة ٩١٥ هـ) ، وتقع بشوارع التبليطة (محمد عبده سابقا) ، وهى المعروفة بوكالة النخلة ، وتعتبر نموذجا كاملا لما كانت عليه الوكالات والخانات فى ذلك العصر ، وكانت كل وكالة من وكالات مصر المشهورة الكبيرة مخصصة لنوع من التجارة والسلع . ومن وصفها تعلم أن الدور الأرضى كانت بدووانيت وحواصل لعرض التجارة وخرن السلع ومسجدا وميضأة ، وأن الأدوار العليا كانت للسكنى وكان لها مدخل خاص بها غير المدخل الرئيسى للوكالة نفسها ، وتعطينا فكرة عن المساكن الشعبية فهى مساكن اقتصادية خصصت للطبقات المتوسطة والفقيرة ، واستقل كل مسكن بطابقيه ويطل من جهة على الشوارع المحيطة بها ومن جهة اخرى على حوش الوكالة نفسها . وفى هذه الوكالة اعتقل بعض امراء المماليك الذين استسلموا للسلطان سليم بعد فتح مصر ومنهم من قتل أو نفى الى اسطنبول . وقد عيّنت مصلحة الآثار بهذه الوكالة وبذلك

مجهودا كبيرا فى اصلاحها وتجديدها واعادتها الى حالتها الاصلية وسابق مجدها ، وادخلت عليها بعض التعديلات اقتضاها استخدام الاسمنت والصلح والاسياخ الحديدية فى ربط المبانى القديمة بعضها ببعض . وفيما يلى نص ما ورد عنها فى ظهر وثيقة الغورى (أوقاف ٨٨٢)

« . . . وجميع المكائين المستجدين الانشأ والعمارة الكائنين بالقاهرة المحروسة فالمكان الاول منها متصل بعمارة البيت المعروفة بالامير جانيه وصفته بدلالة كتاب الانشاء الاتى ذكره فيه انه يشتمل على واجهة مستطيلة متصلة بالبيت المذكور على يمينه من سلك من الجرابشين طالبا الجامع الأزهر مبنية هذه الواجهة بالحجر الفص النحيت الشهر الأبيض والاحمر بها ثلاثة ابواب احدها يدخل منه الى خان مستجد به حواصل سفلية وعلوية بواسطة فسقية برسم الوضوء ومسجد يأتى ذكره فيه وثانيهما يدخل منه الى مصبغة الأزرق وثالثهما يدخل منه الى المساكن الاتى ذكرها فيه اما صفته على سبيل التفصيل فالباب الاول كبير مربع يكتنفه جليستان بعتبة سفلى صوانا ويعلوها سلسلة حديد وعليها حجر أحمر متداخل منقوش دالة أسود بخلق عليه زوجا باب مطبق مصفح بالحديد يدخل منه الى دهليز به مسطبتان متقابلتان بازا احدهما مزيرة سقف الدهليز المذكور عقدا مصلبا يتوصل من الدهليز المذكور الى رحاب كشف مربع مبلط بالحجر الأحمر به فسقية مربعة برسم الوضوء وحنفية ومسجد بدرابزين حجر مبلط مسقف نقي مدهون حريريا على ستة أعمدة منها أربعة رخاما ابيض واثنان صوانا احمر برقرف داير على يمينه الداخل الى الرحاب المذكور دهليز به ثلاثة مراحيض واسطبل معد لربط دواب التجار مسقف غشيم وبداير الوكالة سفلا وعلوا خمسة وخمسون حاصلا منها ستة وعشرون سفلية دايرة تجاهاها بسطة دايرة بقواصير معقودة تشتمل كل منها على باب وداخل وسقف عقد ومنها تسعة وعشرون علوية يتوصل اليها من باين متقابلين بالرحاب المذكور يمين ويسرة يشتمل كل منها على باب داخل مبلط ومسقف عقد تجاه ذلك درابزين خرط محيط بالمشاة المقابلة لذلك يعلو الحواصل



بدويتان من قبيلة (هتم - أو - بنى عطا) من عزبة عرب الخماسينى - قرب
العزازى - مركز فافوس - بمحافظة الشرقية - متبرعتان .
(١) الى اليسار : بالنقبة ويتبرقع بها المرأة عقب زواجها حتى تنجب اطفالا
(٢) الى اليمين : بالبرقع ويتبرقع بها المرأة عقب انجابها .

وتوالت على وكالة الغورى السنون ، وبقيت بدون رعاية أو صيانة حتى أصبح مبناهما فى أسوأ حال من تصدع وانهييار وكان لا بد من اخلائها أولا لترميمها وانقاذها من الحال الذى وصلت اليه ، فصدر قرار بالاستيلاء عليها واخلائها ، وبادرت ادارة حفظ الآثار العربية بوضع رسومات مساقط طوابقها وواجهاتها واعداد المشاريع والمقاييس لاصلاحها .

وتوليها حاليا الادارة العامة للآثار الاسلامية ، كما تولى غيرها من المعالم الأثرية وخصوصا مايقع منها فى المناطق السياحية ، ما يلزم من صيانة ورعاية حتى تظهر بالمظهر اللائق ، حيث أن مهمتها الأولى هى تدعيم الآثار عموما ، والمحافظة عليها .

فتاة من قبيلة البياضين (جهة أبو كبير بمحافظه الشرقية) تلبس (الصمادة) شأن كل فتيات القبيلة قبل أن يتزوجن ويشرفن . والصمادة من ضمن «مروضات حجرة (خمار الصحراء)



المذكورة مساكن يأتى ذكرها فيه بهذا الدور كرسيان والباب الثانى كبير أيضا مقنطر بعتبة سفلى صوانا يغلق عليه فردة باب يدخل منه الى دهليز به مسطبة لطيفة ومزيرة بتوصل منه الى رحاب بواسطة فسقية معدة لتصفية الثبلة بهذا المكان ثمانية عشر حاصلا دائرة معدة لسكنى صباغين الأزرق بها خوابى برسم الصبغ وبالرحاب المذكور سلم يتوصل منه الى سطح المصبغة المذكورة ٠٠ والباب الثالث بآخر الواجهة مربع يتوصل اليه من سلم درج وبسطة بالشارع يغلق عليه زوج باب يدخل منه الى سلم يتوصل منه الى مساكن عدتها ثلاثون مسكنا منها عشرة مطلة على الواجهة المذكورة يشتمل أولها على ايوانين ودور قاعة وخزانة وطاقات مطلات على الطريق ورحاب وكرسى خلا ومطبخ وطبقة وسطح يعلو ذلك وتسعة منها مطلة على الوكالة المذكورة من الجهة اليمنى يشتمل كل منها على ايوان ودور قاعة وطبقة لطيفة وخزانة ورحاب وكرسى خلا وسطح وتسعة منها مطلة على الوكالة من الجهة اليسرى كل منها تشتمل على ايوان ودور قاعة وخزانة وفسحة بها مرحاض يعلو ذلك سطح محظر وواحد منها مطل على المصبغة وواحد منها مطل على الزقاق الذى به واجهة الحمام من الحد القبلى مكمل كل من المساكن والحواصل بالابواب والبلاط والسقف المدهونة والتخاين والمنافع والحقوق مسبل الجدر بالبياض ماعدا الحجر المشهر ويحيط بذلك ويحضره حدود أربعة الحد القبلى وينتهى بعضه الى بيت يعرف بابن الشيخ على المقرئ وبعضه الى حمام المصبغة وباقية الى الشارع الذى به واجهة الحمام وفيه مطل طاقات الرواق والحد البحرى ينتهى الى بقية البيت المعروف قديما بالامير جاثم الجارى فى الاوقاف الشريفة السلطانية ومنه يحمل الماء الى فسقية الحان المستجد الموصوف أعلاه والحد الشرقى ينتهى الى الطريق السالك الى الجامع الأزهر وإلى القصبة العظمى بالجراشيين وغيرها وفيه أبواب الوكالة والمصبغة والربع ومطل طاقات بعض المساكن المذكورة والحد الغربى ينتهى بعضه الى بيت المرحوم ابن قاسم المالكى وبعضه الى مرافق الحمام المذكور أعلاه ٠٠ »



ثوب الزفاف الأبيض من معرض (واحدة سيوة حجرة رقم ٢٢) بالمعرض الدائم
للفنون الشعبية بوكالة القوي .

وترميم واصلاح ما فقد أو وهى منها على نمط
الأجزاء القائمة والمجموعات الزخرفية المتبقية .

وفى يوليو عام ١٩٦١ استلمت وزارة الثقافة
والارشاد القومى هذه الوكالة وصارت تابعة
للادارة العامة للفنون الجميلة فأولتها ما يلزم من
رعاية وعناية حتى أصبحت مركز اشعاع للفكر
والفن ومجمعا تتعدد فيه أوجه النشاط الفنى ،
وملتقى للفنانين بمختلف مدارسهم واتجاهاتهم
وتخصصهم سواء فى ميدان الفنون التشكيلية أو
التلقائية أو التقليدية ، وهيات لهم فيها وسائل
الانتاج ويسرت لهم طريق البحث .

وتضم الوكالة حاليا مركزا للحرف الفنية
التقليدية كان يحتل من قبل مكانا بمدرسة بين
القصرين الابتدائية بحى الازهر ، ويشمل الحفر
على المعادن والتطعيم بالصدف وزخرفة الخيام
والحرط العربى والزجاج الملون المعشق بالجبس ،
واختبر لكل مهنة مدرب على مستوى جيد فى انتاج
حرفته لتدريب عدد من الصبية فقاموا بأعمال
ذات مستوى رفيع بالنسبة لما يصنع بالسوق .
وبها اقسام للفنون انتلقية يمارس فيها الصغار
فنون انحت وعمل السجاد والموزايكو والترميم،
ومراسم لاستيعاب أكبر عدد من الفنانين الذين
يزاولون عملهم ويتابعون تجاربهم فى مراسمهم
بهذا الحى القديم الذى تحيط به من كل ناحية
مشاهد من حضارة الفن العربى وتراثه الشعبى
والتقليدى . ومن المنتظر انشاء أقسام أخرى
لبقية الفنون التشكيلية التطبيقية مثل الحزف
والطبع بالحشب والتصوير الفوتوغرافى والموزايكو
العربى .

ولما كان من أهداف وكالة الغورى احياء الفنون
التقليدية الشعبية وجب أن يكون بها نماذج
أصيلة من هذه الفنون تجلب من مناطق توطنها،
حتى اذا مارئى ادخال فن تقليدى غير ماهو
متناول حاليا كانت هذه النماذج قد تم جمعها فى
وقت مناسب لتكون أمثلة أمام العاملين على احياء
طرزها وأنماطها . ولكى يتم اعداد معرض دائم
من فنوننا التقليدية الشعبية بوكالة الغورى يخدم
هذا الغرض ويكون فضلا عن ذلك عوناً للفنانين

الذين يشغلون مراسم الغورى أو يتصلون بها
على استعراض ماتحتويه أقاليم الجمهورية من هذه
الفنون ، والتزود بما تحمله من اصالة وأمانة فى
نقل الشكل والمضمون لتيسير الصعب وتقريب
البعيد مما يتجشمه الرحالة الى المناطق النائية
التي ما زالت تحتفظ بالاصيل من هذه النماذج ،
جهزت الادارة العامة للفنون الجميلة رحلات الى
مناطق سيناء والساحل الشمالى الغربى وواحة
سيوه والواحات البحرية والواحات الخارجية
والواحات الداخلية (الوادى الجديد) وبلاد
النوبة ، كان لى شرف الاشتراك فيها والعمل على
الاستفادة من كل دقيقة استغرقتها الرحلة فى
الجمع والتبويب والتسجيل وقد عادت هذه
الرحلات بمجموعات من خير ما تبقى فى هذه
المناطق من الازياء والحلى والصناعات الحصوصية
والفخارية والصوفية والجلدية وزخارف الحزف
وغير ذلك من الفنون اليدوية الريفية التى اقامت
الدليل بعد استعراضها على ضرورة الاستمرار
والاسراع فى جمعها واقتنائها اذ أن هذا التراث
القومى أصبح مهددا بالاندثار نتيجة التغير
والتطوير ، ولعثور بعض عملاء التجار على أماكنه
ونقله الى أسواق القاهرة للتجار به مما يخشى
منه على استنزاف نماذجه الاصيلية من مناطقها
الاصلية فى وقت قصير .

ويقام بوكالة الغورى سنويا موسم ثقافى فنى
تلقى فيه المحاضرات وتعقد الندوات وتقدم
العروض السينمائية كما أعد بها أمكنة للمعارض
الدورية للفنون التشكيلية تلاقى نجاحا من ناحية
العرض والاقبال وليس ببعيد ما صادف معرض
أعمال الفنانين بالنوبة وغير ذلك من معارض من
نجاح منقطع النظير .

وهكذا تصبح وكالة الغورى الى جانب قيمتها
الاثرية كنموذج لفن العمارة العربى الاسلامى
الاصيل أحد معالم القاهرة السياحية ومركز
اشعاع للفكر والفن .



زى نساء بدو سيناء تفمر زخارف التطريز الملون وجهه وظهره من معروضات
(سيناء حجرة رقم ١٠) بالمعرض الدائم للفنون الشعبية بوكالة الفوری



امرأتان في بلدة التلامون بالواحات الداخلة في زيهما الشعبي التقليدي، وتحملان
 (السجا) الذي يقابل البلاص في وادي النيل - الزى والسجا من معروضات المعرض
 الدائم للفنون الشعبية بوكالة الفوري بالحجرة رقم ١٤ الخاصة بالواحات الداخلة.

منشأة الغورى

بمنطقة الغورية

ولقد أنشأ السلطان الغورى الى جانب الوكالة المشهورة باسمه مجموعة من المنشآت الاثرية الضخمة تتكون من (المدرسة والقبة والخانقاه والمقعد القبطى والمكتب والسبيل والمنزل المجاور لذلك وحمام) . ونعلها أعظم مجموعة أثرية باقية بحالة جيدة الى يومنا هذا من عهد المماليك .

وتقع المدرسة بأول ملتقى شوارع الأزهر بشوارع المعز لدين الله (الغورية سابقا) من الجهة اليمنى، أما باقى المنشآت فتقابل المدرسة من الجهة المقابلة وتمتد فى اتجاه الأزهر حتى تنتهى بالوكالة والحمام .

المدرسة :

بلغت نفقته عليها نحو من مائة ألف دينار ، وأنشأها السلطان الغورى بالجرابشين (سنة ٩٠٩ هـ) وجاءت فى غاية الحسن والزخرفة ولها مثذنة ذات أربعة رؤوس مالت لارتفاعها الشامق (سنة ٩١١ هـ) ، وأمر السلطان بهدمها فهدمت وأعيد بناؤها . وما زالت المدرسة تحتفظ بمجموعة كبيرة من النصوص والكتابات فى خارجها ودخلها وكلها تاريخية أثرية منقوشة على الحجر والخشب والرخام .

القبة :

بنى الغورى القبة مكان قيسارية الأمير على تجاه مدرسته، وفى هذا المكان بنى القبة والمدفن وخانقاه الصوفية (بيت الصوفية) والصهرج والسبيل الذى انشأ فوقه مكتبا الايتام .

وقد بنيت القبة ومساحتها (١٦٣م ٨٢) وغلفت بالفاشانى الأزرق اللازوردى من خارجها، أما باطنها فقد غلف بالخشب النقى . وتعتبر النفشية بالقاشانى فى القبة الغورية من الأمثلة الواضحة لاستعماله فى العصر الغورى .

ونجد خزانتي على يمين ويسار محراب القبة . وضعت بوحدة منهما الآثار النبوية الشريفة التى كانت برباط الآثار على النيل ، وكان صاحب بها، الدين بن حنا قد اشتراها من بنى ابراهيم البنيى ونقلها الى مصر حيث حفظت بهذا الرباط المصحف الشريف العثمانى والربعة العظيمة المكتوبة بالذهب والى كانت بالخانقاه البكرية

بالقراة والى انتهى بها المطاف الى المشهد الحسينى .

وفى شوال (سنة ٩١٠ هـ) توفيت للغورى ابنة فى ريعان الشباب ودفنت فى الفساقى داخل القبة ، كما دفن بها (فى ذى القعدة ٩١٠ هـ) المقر الناصرى محمد وعمره ثلاثة عشر عاما فدفن بالقبة أيضا ، كما دفنت بها سرية جركسية للسلطان مى أم ولده الصغير . وفى (ربيع الاول ٩٢٢ هـ) توفيت جوندجان سكر الجركسية مستولدة السلطان الغورى وأم ولده الذى توفى فى (٩١٠ هـ) ودفنت بالقبة .

وظهر بالقبة تشقق فاحش (فى شوال ٩١٧ هـ) وآلت الى السقوط فأمر الغورى بهدمها من أسفلها ثم رمت ترميما هائلا كما حدث بالمنذنة . ثم هدمت هذه القبة مرة ثانية عن آخرها (فى صفر ٩١٩ هـ) عندما تشققت وأعيدت ثانية . غير أن الغورى لم يكتب له أن يدفن فى هذه القبة فقد مات شهيدا (برج دابق) ولم يعثر له على أثر ولم يقف له أحد من الناس على قبر كما يقول ابن اياس .

الحوش :

ويقع خلف القبة والخانقاه وتبلغ مساحته (٢٣٣٧م ٨٠) وقد كان معدا للدفن أيضا وبه قبر (طومان باى) .

المقعد القبطى :

ويطل على الحوش وتبلغ مساحته (٩٦م ٢) تحته عدة حواصل ويوصل اليه سلم جانبى وتشغله الآن بعض فصول مدرسة الغورى الابتدائية للبنين . وكان هذا المقعد معدا لاستقبال الحريم عند توجههن لزيارة الآثار الشريفة والمصحف العثمانى أو من توفى ودفن بالقبة .

الخانقاه (بيت الصوفية) :

ويقع بين القبة والسبيل ، ويطل على الحوش، ويشغله الآن المركز الثقافى البحر حيث تلقى المحاضرات وتعقد الندوات ، وقد أعيد تلوين نقوش سقفه وبه محراب ، ولم يبق من أرضيته ذات الرخام الابيض والاسود الا منطقة المدخل ، أما صالاته فقد حل محل رخامها الحجر الجيرى كما طليت جدرانها الحجرية .



بدوية متبرقة ببرقع قبيلة (العبادية) من مجموعة
حجرة خمار الصحراء بالمعرض الدائم للفنون الشعبية
بوكالة الغورى .

بيت الأمير جانم المصبغة :

يلاحظ أن منشآت الغورى التى كانت متصلة
بالوكالة ، قد نقض عنها أحد هذه المنشآت
وأصبح هدمًا ، فى المنطقة الواقعة بين (القبسة
والخانقاه والسبيل والمكتب والمقعد القبطى
والخوش) من جهة (ووكالة الغورى) من الجهة
الأخرى . ولا يعرف السبب فى هدم هذه المنشأة
التي أصبحت مكانًا خربًا بنى فى جزء منه (وهو
المجاور لوكالة الغورى) عمارة حديثة ضيقة
شاهقة الارتفاع شوهت منظر المكان وتنافرت مع
المجموعة الأثرية القيمة كل التنافر .

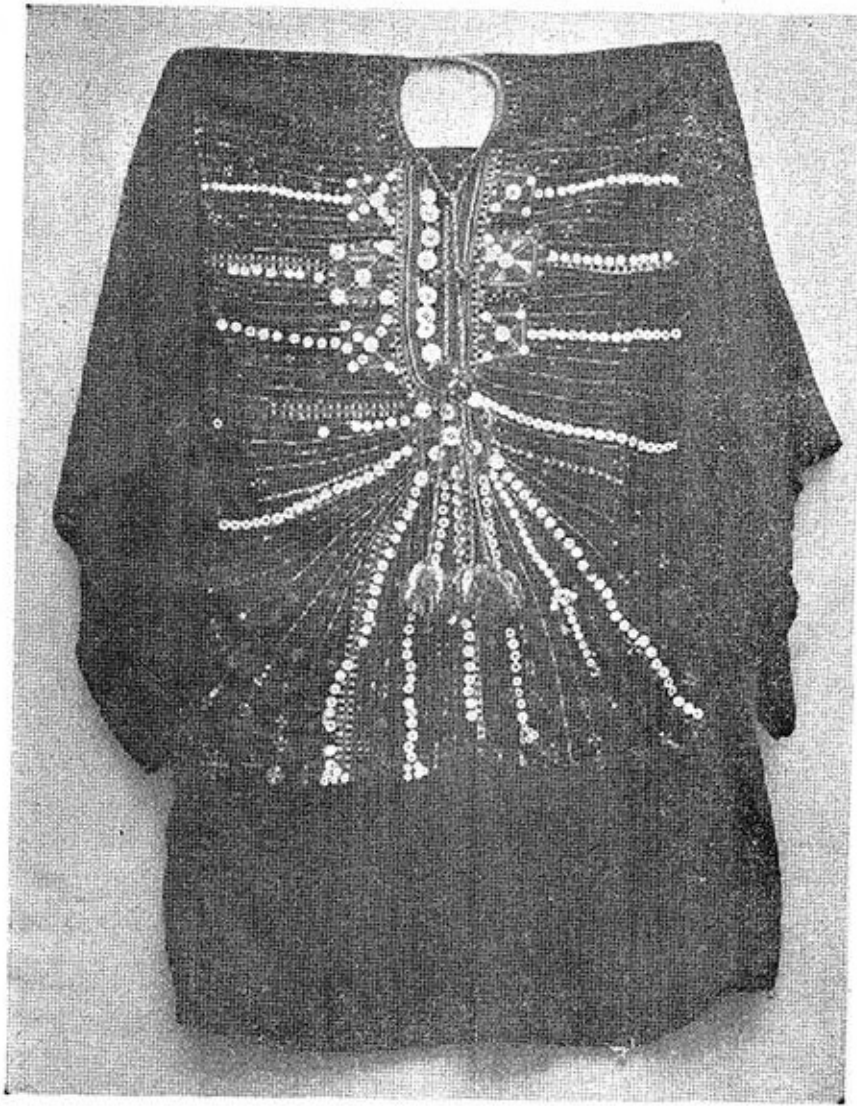
ويستدل من وثيقة الغورى (أوقاف ٨٨٣)
أن هذا المكان كان يشغله بيت الأمير (جانم

السبيل والمكتب :

يقع السبيل فى الزاوية عند تقاطع شارع
الأزهر بشارع المعز لدين الله ويقع السبيل فوق
جزء من الصهريج المبنى فى تخوم الأرض، ويمتاز
بما فيه من صناعة فنية رائعة وسقفه الخشبي
الجميل المحفوظ بالالوان والتذهيب .

أما المكتب ويقع فوق السبيل ، فلا أثر لصناعة
التذهيب والالوان فى سقفه لتعرضه لعوامل
التعرية فهو مفتوح على قناطر . وتشغل مدرسة
الغورى الابتدائية للبنات هذا المكتب وبعض
ملحقاته السفلية والعلوية .

ويوجد الى جوار السبيل والمكتب (من جهة
شارع الأزهر) منزلان متصلان بمدخل الخوش
لاتزال أبوابهما قائمة ، كانا مخصصين لسكن
الامام بالمدرسة وشيخ التصوف .



ثوب الزفاف الاسود من معروضات (واحة سيوة حجرة رقم ٢٣) بالمرضى الدائم
للفنون الشعبية بوكالة الغورى .

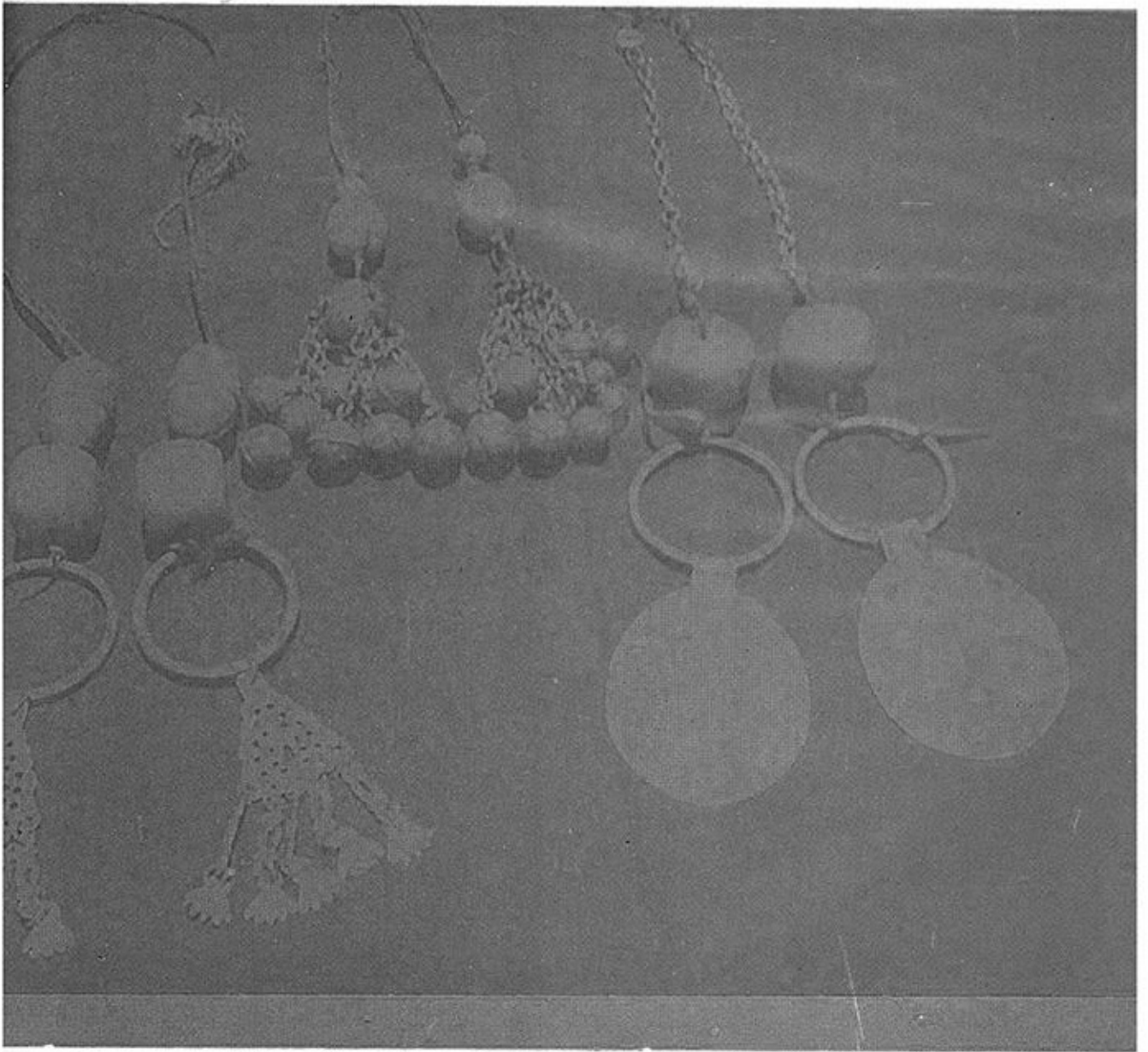
ومنه يحمل الماء الى فسقية الحان المستجد الموصوف
أعلاه .

والأمير (جانم المصبغة) هو أحد خيار ممالك
الأشرف قايتباى ، ترقى وصار أميراً مقدماً ألفاً
ووصل الى حجوية الحجاب (سنة ٩٠٢ هـ) ،
وخرج الى الشام بعد موت ابردى الدوادار لأنه
كان من خلفه ، وبقي بدمشق مدة حتى عفى عنه
السلطان الغورى ، وعند عودته الى القاهرة توفى
بخانقاه سرياقوس ودفن بالصحره (سنة
٩١١ هـ) .

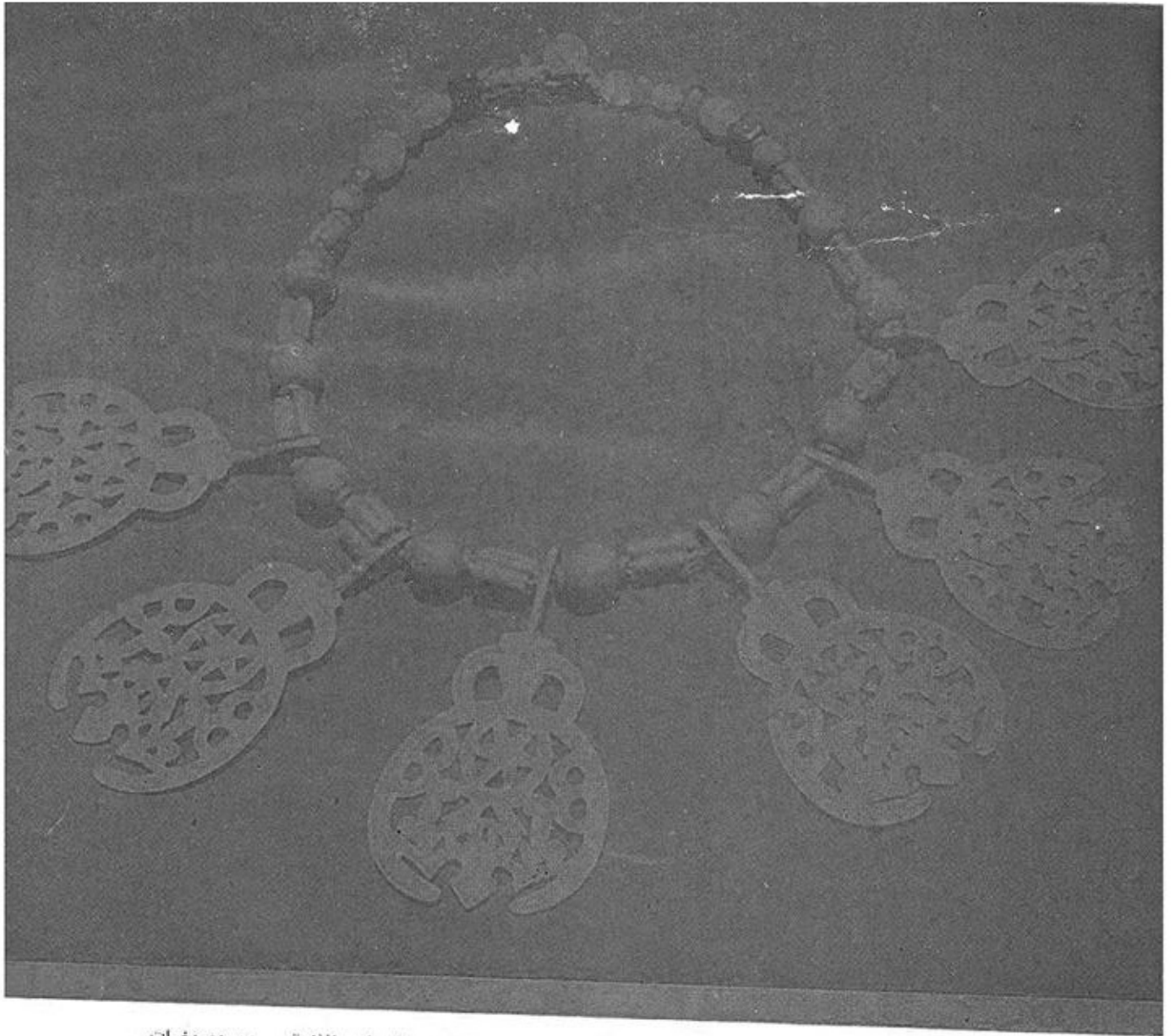
المصبغة) وقد ذكر فى هذه الوثيقة: « ٠٠ وجميع
المكانين المستجدين الانشسا والعمارة الكائنين
بالقاهرة المحروسة فالمكان الاول منهما متصل
بعمارة البيت المعروف بالأمير جانم وصفته بدلالة
كتاب الانشسا الآتى ذكره فيه أنه يشتمل على
واجهة مستطيلة متصلة بالبيت المذكور على يمينه
من سلك من الجرابشين طالبا الجامع الأزهر ٠٠ »
وفى مكان آخر من الوثيقة ذكر : « والحد البحرى
من الوكالة ينتهى الى بقية البيت المعروف قديماً
بالأمير جانم الجارى فى الاوقاف الشريفة السلطانية



صبى يسهم فى انتاج تحفة من النحاس المكفت بالفضة



(اللصوص) يعلق كل زوج منها على الرأس لتتدلى على الجانبيين بدلا من الاقراط .
من مروضات (واحدة سيوة حجرة رقم ٢٢) بالعرض الدائم للفنون الشعبية بوكالة الفوري .



القلادة التقليدية التي تتزين بها كل فتيات ونساء واحة سيوة وهي من المرجان والفضة . من معروضات
(واحة سيوة حجرة ٢٢) بالمرصد الدائم للفنون الشعبية بوكالة الفوري .

المقتنيات الشعبية بوكالة الغورى

تم حتى الآن جمع واقتناء مجموعات من التراث الفنى الشعبى تعتبر خير ما وجد أو تبقى من مناطق :

١ - الساحل الشمالى الشرقى وسيناء ، فى المدة من ١٩٦٢/٦/٦ الى ١٩٦٢/٦/١١ .

٢ - الساحل الشمالى الغربى وواحة سيوة ، فى المدة من ١٩٦٢/٦/٢٧ الى ١٩٦٢/٧/٤ .

٣ - بلاد النوبة ومدينة أسوان ، فى المدة من ١٩٦٣/٣/٢٢ الى ١٩٦٣/٤/٢ .

٤ - الواحات البحرية ، فى المدة من ١٩٦٣/٦/١١ الى ١٩٦٣/٦/٥ .

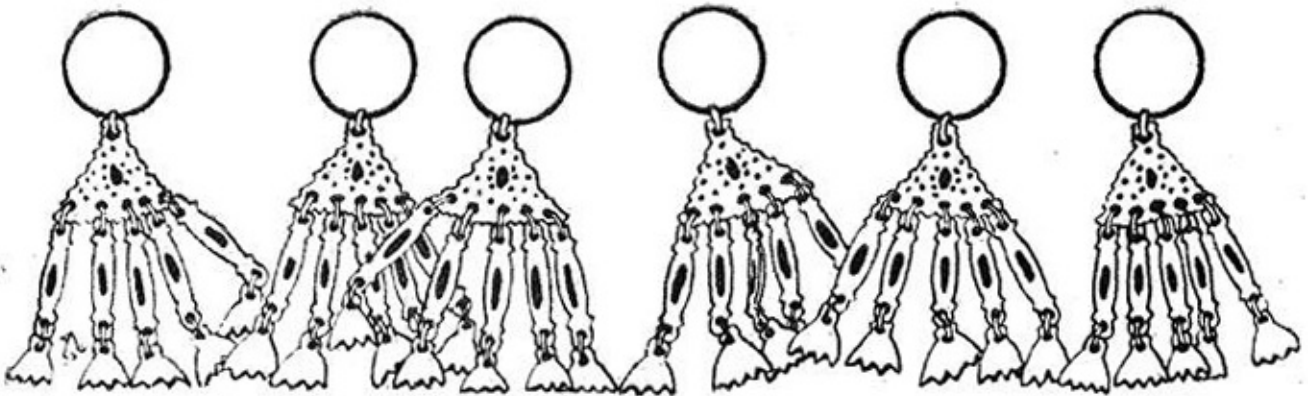
٥ - الواحات الخارجة والواحات الداخلة (الوادى الجديد) ، فى المدة من ١٩٦٣/١٢/٢٥ الى ١٩٦٤/١/٥ .

وتشمل هذه المجموعات - الزى والزينة والصناعات الخوصية والفخارية والصوفية والجلدية وزخارف الخرز وسواها . وقد بذل فى جمعها كل الجهد وكل دققة استغرقتها هذه الجولات الدراسية الفنية فى عمليات الجمع والاقتناء واعداد تقرير يومى لكل منها وترقيم كل النماذج المقتناة وتسجيلها وتبويبها ودراسة بيئة مواطنيها الاصلية وتدوين الملاحظات . وقد

أقامت هذه المجموعات الدليل بعد عرضها بالحجرات الخاصة بهما بالمعرض الدائم للفنون الشعبية بوكالة الغورى ، على ضرورة الاستمرار والاسراع فى جمع واقتناء هذا التراث الفنى الاصيل من مناطق توطنه فى سائر محافظات الجمهورية حسب التخطيط الذى وضع لهذا المشروع حيث انه أصبح مهددا بالاندثار نتيجة للتبديل والتغيير والتطوير ، ولعثور بعض عملاء التجار على نماذجه من مناطق توطنها والاتجار بها فى أسواق القاهرة ، أو جمعهم للحلى الفضية ذات الفن الاصيل من نساء بدو الصحراء وتقديم سواها من الزجاج أو البلاستيك وصهر الاولى لبيع فضتها مما يعرض هذه الثروة الفنية للفناء . ولا شك ان مجموعات المعرض الدائم للفنون الشعبية ستبقى دائما عنوانا لفننا الشعبى الاصيل ، وستكون طرزها وانماطها أمثلة أمام العاملين على احياء هذا التراث بوكالة الغورى والسادة الفنانين الذين يشغلون مراسمها أو يتصلون بها يستمدون من زخارفها الاصاله فى كل تصميم جديد أو تكوين حديث ، وتمكن الزائرين والدارسين والباحثين والسائحين من استعراض ما تحتويه اقاليم الجمهورية من هذه الفنون .

القاعة رقم ٨ (بلاد النوبة)

وتضم (٢٣٤) نموذجا تعبر عن الفن القومى لهذه البلاد تم اقتناؤها من القرى والنجوع من





الالوان التى يستخدم الاهلون هناك بعضها فى
تلوين شواهد مقابرهم وواجهات مبانيهم وأوانيهم
الفخارية .

القاعة رقم ١٠ (الساحل الشمالى الشرقى وسيناء)

وتضم (٢٨٠) نموذجا تمتاز بالطابع الاصمى
وخصوصا الزى الذى يصل الى الذروة فى فن
التطريز وبالمثل الحلى وزخارف الحرز الملون .

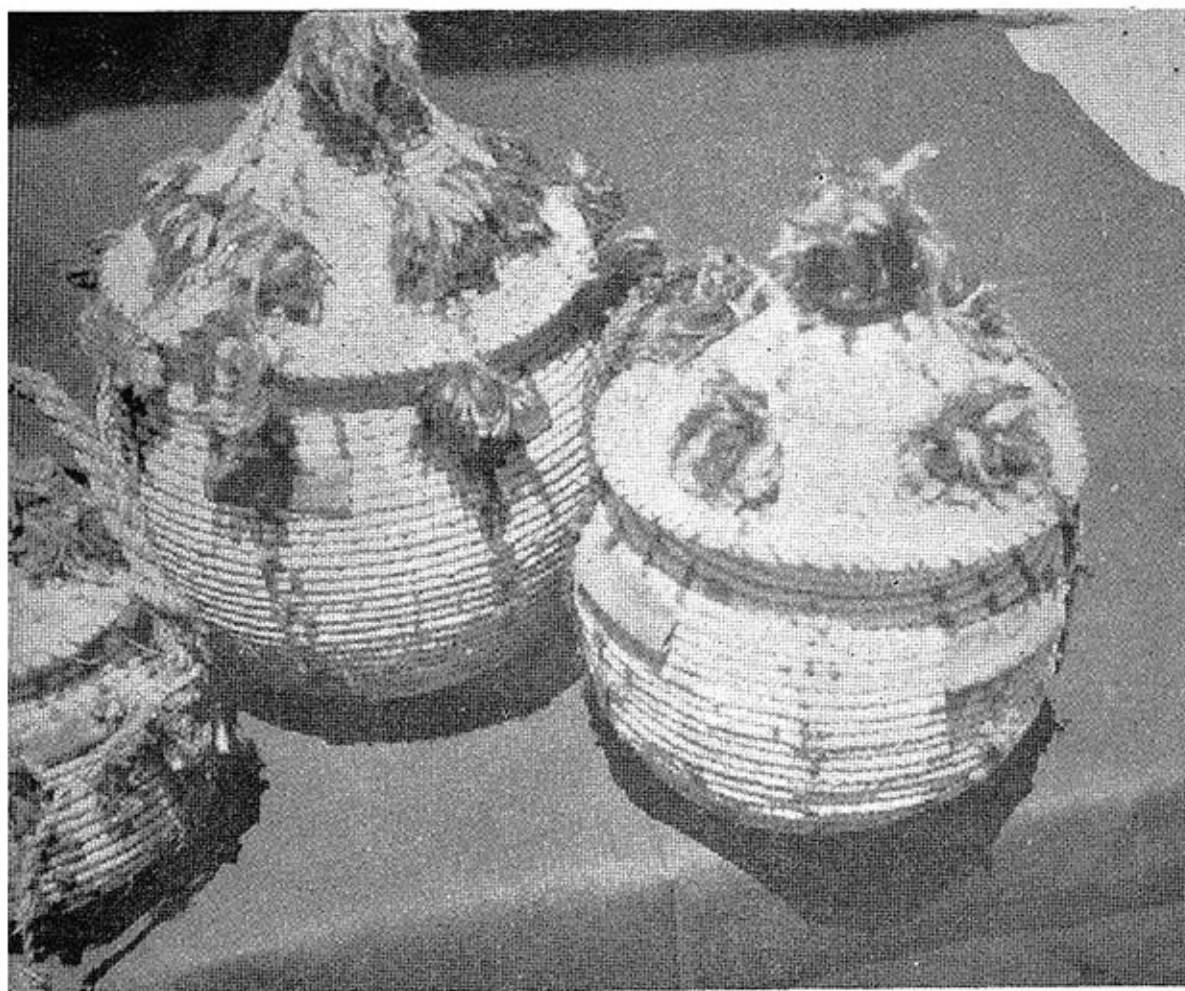
القاعة رقم ١٣ (الواحات الخارجة)

وتضم (١١٦) نموذجا ، وقد بذل جهد خاص
فى اقتناء هذه المجموعة وبالمثل مجموعة الواحات
الداخلية (الوادى الجديد) ، فقد تبدل الامر
هناك وتغير وتطور لما شمل هاتين الواحتين من
تعمير ، وتعتبر النماذج المقتناة من هناك خير
ما تبقى سوا من الزى أو الزينة والصناعات
الخاصة .

دعمت حتى بلانة قبل هجرة الاهلين الى موطنهم
الجديد وقبل أن تغمر مياه السد العالى موطنهم
القديم ، وكلها ذات فن رفيع وطابع خاص
وخصوصا الحلى الفضية وزخارف الحرز والصناعات
الخاصة .

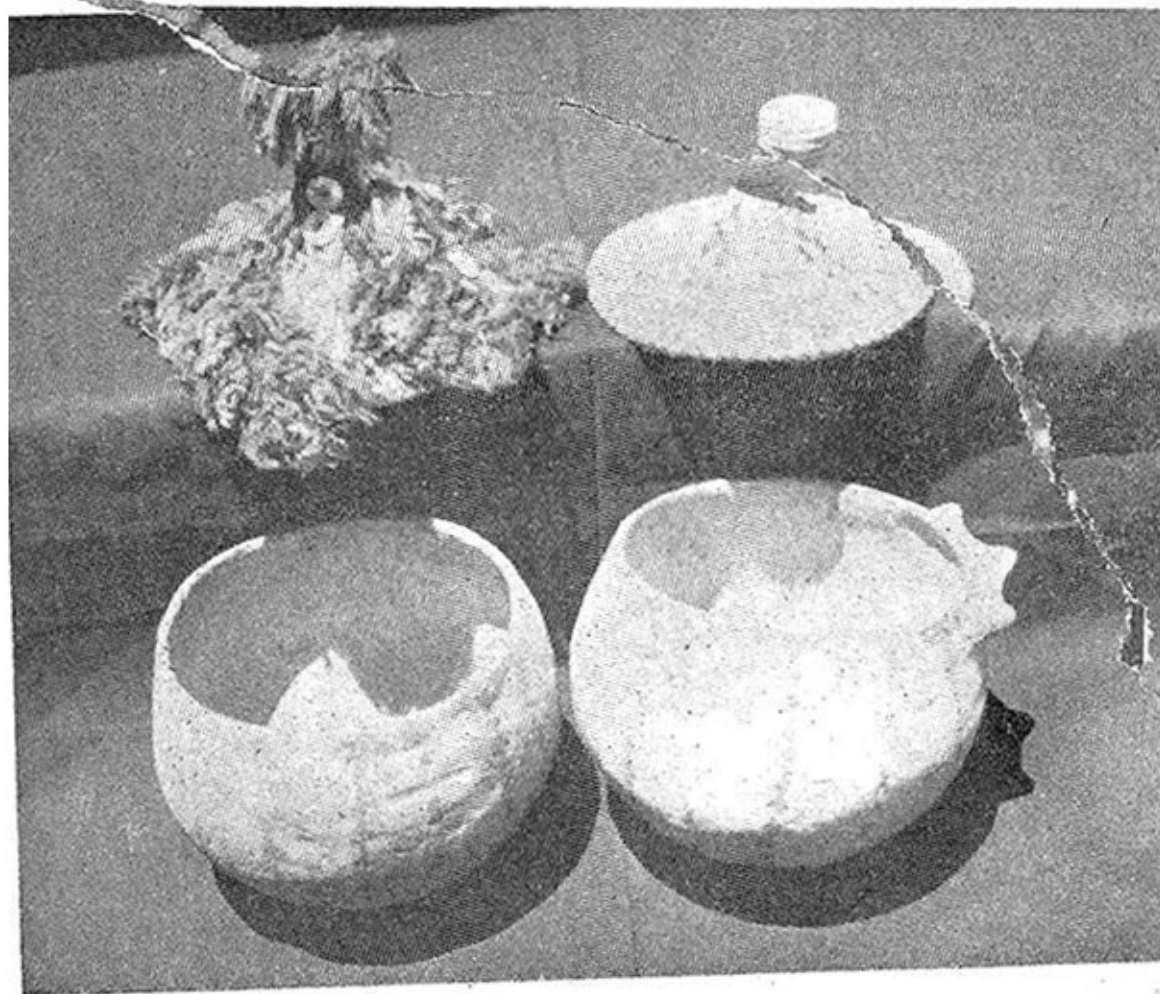
القاعة رقم ٩ (فخار الصحراء)

وتضم (٩٨) نموذجا فخاريا تم اقتناؤها من
المناطق التى تم ازيادها ، (١٠) قطع فخارية من
بلاد النوبة أضيف اليها أخيرا غليون مصنوع من
الفخار للتدخين ويسمى قدوس - ٣٧ من الواحات
الداخلية يتميز بعضها بالطابع الرومانى - ١٣ من
الواحات الخارجة - ١٤ من سيناء وتتميز جميعها
باللون الاسود - ١٨ من الواحات البحرية -
٦ من واحة سيوة) ، هذا الى جانب خمس عشرة
عينة من تربة الواحات الداخلية والخارجة المختلفة



مراجين واحة سيوة (أى تمورة) . في معروضات واحة سيوة حجرة رقم ٢٢٢
بالمعرض الدائم للفنون الشعبية بوكالة الفوري .

طاجر فخار (مفلّ) منقوش مع غطاءه الخوص (آمور) من مقتنيات حجرة
(فخار الصحراء رقم ٩) بالمعرض الدائم للفنون الشعبية





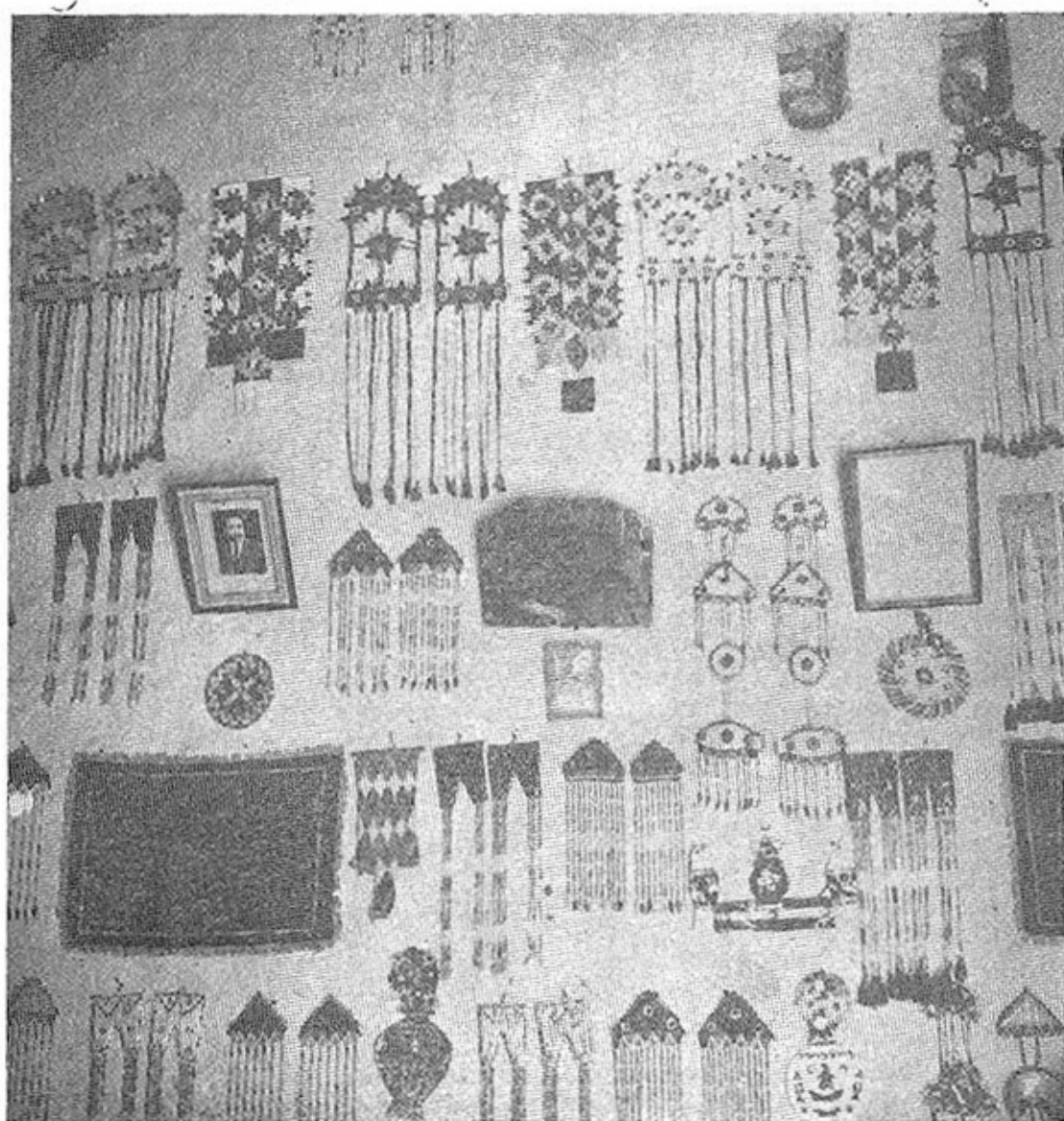
مبخرة من بلاد النوبة



ثلاث عرائس صغيرة محلاة
بالخرز والاحجية وفي الخلفية
طبق ملون من الخوص



٣
الاطباق الخوصية البراقة الملونة من ابداع مائتصنه انامل النوبيات من الفن الشعبي .



«حجرة في منزل نوبى وقد اكسى جدارها بالعديد من الشماعليپ المختلفة الاشكال



مجموعة من النوبيات وعلى صدورهن ثروة من المحلى الذهبى

نزوها قبيز والتي تبرك بزيارة معبدها الاسكندر
الاكبر والتي انفرد أهلها بعبادات وتقاليد وزى
وزينة . وتعتبر مجموعة الازياء وحلى الزينة
والصناعات الخوصية فريدة فى الشكل
والتصميم ، هذا الى جانب زخارف الخرز والاكلمة
التي يمتاز بها الساحل الشمالى الغربى .

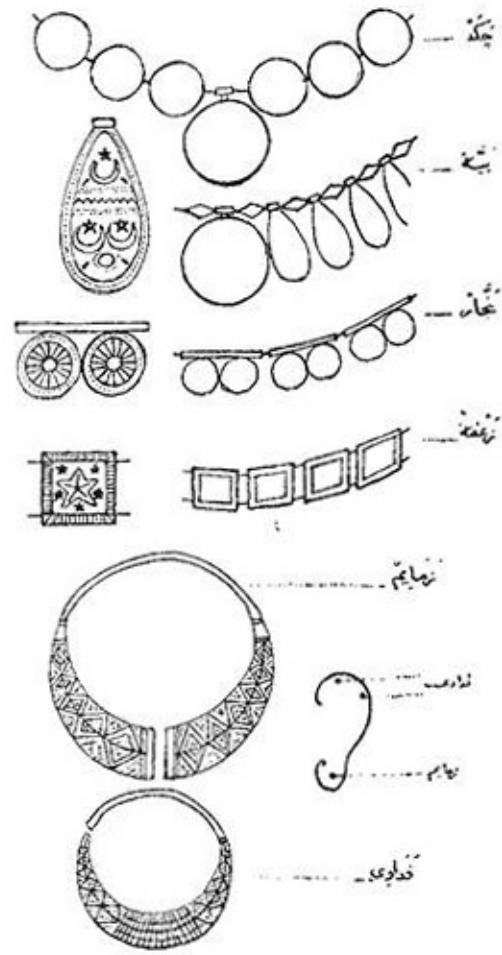
القاعة رقم ٢٤ (الواحات البحرية)

وتضم (١٦٥) نموذجا لمختلف نواحي الفن
الشعبى بهذه الواحة من الزى والحلى وسائر
الصناعات الخوصية ، وتنفرد معروضات هذه
الواحة وخصوصاً فى حلى الزينة الفضية دوناً عن
سائر الواحات الغربية بقطعة ذهبية واحدة
تستعمل لزينة الانف تسمى (قطرة) .

القاعة رقم ٢ (خمار الصحراء) - بالطابق فوق الارضى .

وتضم حتى الآن (٢٢) نموذجا - وتعتبر هذه
القاعة الاولى من نوعها من جهة نماذجها ومن جهة
البحث والموضوع . فالخمار (وهو البرقع) لوحة
فنية تشكيلية أبدعتها يد الفنانة البدوية لتخفى
به وجهها ، ولتزينه بشروطها من العملة الفضية
والذهبية . ويعتبر لاختلافه فى الشكل والتصميم
واللون والزينة شجعاراً تتميز به كل قبيلة من
قبائل البدو عن سواها .

وتنحصر معروضات هذه المجموعة فى : عدد
٢ صمادة (وهى التى تلبسها الفتاة على رأسها
قبل أن تتزوج) ، وعدد ٦ نقبة (وهى التى
تبرقع بها المرأة بعد أن تتزوج وقبل أن تنجب
أطفالاً ، وعدد ١٤ خماراً (وهو البرقع الذى تلبسه
المرأة بعد زواجها وبعد أن تنجب أطفالاً) . وهى
فى مجموعها من قبائل (أبو عكر - الهروش -
البياضيين - بنى عطا - الترايين - النعام -
الحماضة - الحصار - الطميسلات - العيانية -
المعازة) .



رسم تخطيطى لبعض مصاغ بلاد النوبة الذهبى .

القاعة رقم ١٤ (الواحات الداخلة)

وتضم (١٣١) نموذجا لما تمتاز به هذه الواحة
من مختلف نواحي الفن الشعبى، من بينها (شاهد
لمقبرة) من مقابر بلدة تنيدة يبين الفن التشكيلي
الغريب فى التصميم واللون الذى تمتاز به هذه
المقابر دوناً عن مقابر سائر جهات الجمهورية .

القاعة رقم ٢٣ (الساحل الشمالى الغربى وواحة سموة)

وتضم (١٦١) نموذجا لهذه الواحة التى عم
سميتها حوض البحر الابيض المتوسط والتي حاول

جمهورية

العناصر الشعبية



بقلم: صفوت كمال

العناصر الشعبية هي تلك الاجزاء الصغيرة التي تتكون منها مواد الفنون الشعبية أو بعبارة أخرى تلك التي ترتب منها مواد المانورات الشعبية . وعلى موضوع بحث علم الفولكلور . ذلت العلم الذي يبحث الابداع الشعبي مادة وموضوعا

ولقد مرت الدراسات الفولكلورية بمراحل مختلفة الى أن أصبحت علما قائما بذاته يستقل بمناهج بحثه عن غيره من العلوم الانسانية كعلم الانثروبولوجيا أو الاجتماع أو التاريخ والآثار وغير ذلك من العلوم التي تدرس الانسان ككائن طبيعي وسلوكه وأنماط تفكيره وتوابعه النفسية ككائن اجتماعي وعلى مجتمعا العربي أصبح علم الفولكلور مادة من برامج التعليم العالي في الجامعات والمعاهد العليا - بعد أن كان مجرد هواية أو نشاط فردي لبعض المثقفين المهتمين بدراسة الحياة اليومية للشعب أو اتجاه فني لتأكيد الطابع القومي .

أصبح علم الفولكلور له مباحته الخاصة التي تكشف عن الممارسات الابداعية للشعب عن طريق جمع المادة الشعبية اعاد من بين حفظها وصانعها من أبناء المجتمع خلال ممارستها وابداعها في حياتهم اليومية اجارية .

فالماتورات الشعبية تما نعرف - هي ذلك الابداع المستمر الذي يمارسه المجتمع كنشاط حي . ويعبى عن حاضرا الجماعة الانسانية مباشرة ، أشبه ما يكون بالتعبير التلقائي الذي يتفجر ليوافق ضرورات الحياة اليومية الجارية من فنون قولية تعتمد على الكلمة سواء مصاعه نثرا أو منظومة شعرا . . في الحكايات والامثال والالغاز أو في القصائد والاعاني والملاحم الشعبية وعلى مختلف فنون الأدب الشعبي أو فنون تعبيرية حركية أو موسيقية في الرقص والموسيقى وآلاتها . . أو فنون تشكيلية كشكل بـخط أو المنمطح اللوني الكتلة الملونة أو في شكل العمارة الشعبية والفنون التطبيقية والصناعات الشعبية ذات القيمة الفنية ، والأزياء ، والخلى والتزين والوشم والتخفيف بالحناء ، وكل شكل من أشكال اكساب المادة طابعا جماعيا وفنيا . وذلك في مختلف أشكال الثقافة الشعبية سواء عقلية أو

روحية أو مادية - وذلك في اطار عاداته وتقاليده ومعتقداته وما يمارسه من ألعاب المهارة والفروسية . . والطب والعلاج الشعبي وكل نشاط حي فني وفكري يمارسه الانسان يدخل في ذلك العرف والخرافات والسحر والطلاسم وأشكال الممارسات الطقوسية . فالفن الشعبي ينبع من ضروب النشاط النفعي في العمل واكتساب العيش ومن كل نشاط حي آخر فهو وسيلة لانفاق النشاط الانساني ككل كما أنه صورة واعية لوجدان الشعب .

جمع العناصر الشعبية :

طرق جمع هذه العناصر الشعبية كثيرة ، أبسطها وأهمها ، جمعها من بيئتها المحلية . أي الذهاب الى أبناء المجتمع ، وتسجيل هذه العنود وجمعها من مخانها الطبيعية والتعرف على أماكن انتشار هذه المواد ومكان نشأتها ، وهذا ما يسمى بالمنهج الجغرافي أو المكاني - أي تتبع الظاهرة الفولكلورية أو الموضوع أو العنصر الفولكلوري جغرافيا في أماكن انتشاره وشيوعه ومحاولة ادراك مكان نشأته .

وكذلك جمع هذه المواد والعناصر الشعبية من كتب التاريخ والسجلات والوثائق ومذكرات الرحالة وتتبع تاريخ نشأتها والعنود الزمنية لانتشارها . . وهذه الطريقة نفيده من حيث التعرف على الفترة التاريخية التي انتشرت أو نشأت فيها هذه العناصر وهو ما يسمى بالمنهج التاريخي . . من حيث معرفة تاريخ نشأة كل ظاهرة أو عنصر وكذلك تتبع الظاهرة أو الموضوع أو العنصر تتبعها جغرافيا وتاريخيا في نفس الوقت للتعرف على مكان وزمان نشأة كل منها . ولكن هذه الطريقة أو المنهج الجغرافي التاريخي يتبعه الباحثون أكثر من الجامعيين . فمهمة جامع العناصر الشعبية الأولى هي جمع المواد من بيئتها ثم يلي ذلك عملية التصنيف ثم عملية الدراسة والتحليل ثم عملية التطوير أو الاستلهم ونشر الدراسات المقارنة .

ولما كانت عملية جمع العناصر الشعبية هي الأساس الذي تقوم عليه بعد ذلك أي دراسة علمية أو أي عملية فنية لاستلهم هذه العناصر

في عمليات خلق فني جديد تعتمد على التراث الشعبي الحى . فقد وضعت شروط دقيقة يجب توافرها لتحقيق الدقة والموضوعية فيمن يقوم بهذه العمليات حتى يفهم الباحثون والدارسون أو الفنانون الذين يقومون بدراساتها أو استلهاها في أعمال فنية حديثة ، أن المادة المقدمة اليهم هي مادة أصيلة بالفعل ، لم يتدخل الجامع بذوقه فيها ، ولم يصف اليها شيئا أو يحذف أشياء من خلال وجهة نظره الخاصة .

لذلك أنشئت المعاهد الخاصة بتخريج جامعين للمانوريات الشعبية * يزود من زامن ساهم بأكبر قدر من المعرفة العلمية ومدرّب تدريباً عالياً على جمع المعاصر من بيعة وعلى علم بترات أمته ومدرّب على حرايق تصنيف المراجع والبحث الحديثة ، وكيفية استخدام أجهزة التسجيل الحديثة سواء أجهزة التسجيل الصوتي أو السينمائي أو الفوتوغرافي ، طرق نقل الرسوم والصور وتكوين النصوص المسجلة تدويناً حرفياً حسب اللهجات وصوتياً تبعاً لطريقة النطق ملء البطاقات التي تستخدم في عملية تصنيف المواد المجموعة كل في الفرع الذي يخصه ، سواء كان جامعاً للأدب الشعبي أو للرقص ، رسم الحركات والخطوات (كريوجراف) أو جامعاً لعناصر الفنون التشكيلية . وعدم اغفال أى جزء في الموضوع الذي يسجله .

ولما كان الجامع يتعامل مع أناس كثيرين ويجمع مادته الخام منهم نزم أن يكون الجامع بجانب خبرته العلمية على قدر كبير من اللقائه وحسن التصرف وأن تكون له صفات شخصية خاصة مثل ، سرعة البديهة وحسن الحديث ودقة الملاحظة ، لذلك وضعت نصائح لمن يقومون بالعمل الميداني لجمع العناصر الشعبية . هذه النصائح أو التعليمات تتلخص في الآتي :

أولاً :

قبل الذهاب الى المنطقة التي سيقوم الجامع بجمع مادته منها عليه جمع أكبر قدر ممكن من المعلومات عن المنطقة التي سيجتمع منها مادته سواء كان ذلك قطاعاً مكانياً أو اجتماعياً . وذلك عن طريق :

١ - الاطلاع على ما كتبه غيره من الجامعين أو الباحثين أو ما نشر عن هذا القطاع وخاصة عن الموضوع الذي سيجتمع عناصره .

٢ - التعرف على أحد الأهالي الموجودين بدائرة معهده أو مركز البحوث أو الهيئة التي يتبعها وجمع بعض المعلومات وبصفة خاصة عن عادات وتقاليد المنطقة والمناسبات العامة التي يحتفل بها الأهالي .

٣ - يقوم بزيارة قصيرة لمدة يومين أو ثلاثة على الأكثر للمنطقة للتعرف عليها وذلك قبل بدء عمليات الجمع الشاملة لتيسر له التعرف على الجوانب المحيطة بالمواد موضوع عمله .

٤ - أن يعرف ظروف الحياة بالمنطقة التي سيعمل بها ليأخذ ما يحتاج اليه في عمله مما قد لا يتوافر في المنطقة .

٥ - أن يحرص في عمله على جمع الاجابة عن الاسئلة التقليدية في البحث من حيث - ماذا ؟ - ولماذا وأين ومتى ومن أى تحديد مواصفات المادة والفرض منها ، وأين تستخدم ، ومتى يكون ذلك ، ومن الذي يقوم بذلك .

ثانياً - وسائل العمل :

١ - لا بد للجامع من أن يحدد الخطة التي سيطبقها في عمله وأن تكون مرنة حتى يسهل له ادخال التعديلات اللازمة تبعاً لظروف البيئة . ولكن عليه أن يحدد في ذاكرته وبوضوح ، الموضوع الذي يقوم بجمع عناصره .

٢ - تحضير البطاقات والاسستبيانات questionnaire التي سيستخدمها في جمع عناصر المادة موضوع عمله الميداني . ولعل معهده أو هيئة علمية بطاقتها حسب أسلوب تصنيفها . . . جغرافياً أو تاريخياً أو موضوعياً .

٣ - فحص الأجهزة والأدوات التي سيستخدمها (أشرطة - أقلام - ورق - رسم - أدوات حفظ النماذج من الفنون التشكيلية التي قد يجمعها) .

٤ - تحديد ميعاد بدء العمل والمدة التي يستغرقها في عمله ويخطر زملاده عن المدة التي سيستغرقها عمله حتى لا تفترض افتراضات خاطئة لو تأخر عن ميعاد عودته وخاصة إذا كان في منطقة بعيدة أو ذات طابع خاص .



٣ - أن يبدأ فور وصوله الى القرية أو المنطقة موضوع عمله في ملاحظة الحياة الشعبية ومظاهر الفنون الشعبية التي تتسم بها المنطقة .

٤ - أن يلاحظ السلوك الاجتماعي للفرد مع المجموعة ويحاول أن يسلك مثله وأن يحترم العادات والتقاليد وأنماط السلوك الشائعة .

٥ - عليه أن يدون ملاحظاته فورا كلما سنحت له الفرصة بذلك ولا يعتمد على ذاكرته ويعطى في بياناته كل التفاصيل الممكنة عن المواد التي يلحظها أو يجمعها .

٦ - أن يحرص على أن يكون صادقا في شرح مهمته وأن يعطى وعودا كاذبة أو يضخم أو يقلل من مهمته ، ونظرا لأننا في بيئتنا المحلية لم يتعود عامة الناس على هذا النوع من جمع المعلومات وقد يفترضون أن الجامع أتى لغرض آخر غير مايقوله، فعلى الجامع أن يشرح للأهالي مهمته في صدق ووضوح ويبين الهدف من عمله ويضرب لهم أمثلة عن هذا العمل الذي تم في مناطق أخرى سواء داخل القطر أو خارجه .

وأن يبين لهم أن هذا العمل انما يهدف الى اظهار ميقاتهم وطابعهم على أن لايسرف في اطرأ، الخصائص

٥ - اذا كان العمل يشترك فيه أكثر من زميل يجب توزيع خطة العمل بين كل واحد من مجموعة الجامعين . ويفضل اشتراك أكثر من جامع في عمليات العمل الميداني حتى يتيسر جمع أكبر قدر من العناصر . ومراجعة المادة المجموعة في نفس الوقت .

ثالثا - عمليات الجمع الميداني :

تبدأ عمليات الجمع فور وصول الجامع لمنطقة عمله وذلك بأن يختار الجامع احد الأهالي كدليل له ويكون واسطة للتعرف على باقي الأهالي ثم تدريجيا يستبدل الجامع هذا الدليل بشخص آخر حتى لا يكون الجامع خاضعا لوجهة نظر الدليل في اختيار الرواة ومواد الجمع . وعلى الجامع أن يتخلص بأسرع ما يمكن من الدليل اذا لاحظ أنه بدأ يتدخل في عمله ويعطى ارشادات أو ... تعليمات للرواة تخرج الموضوع عن الدائرة التي حددها الجامع موضوعا لبحثه .

٢ - أن يختار الرواة الذين يجمع منهم مادته وأن يهتم بكبار السن ومن لديهم استعدادا للحديث فكبار السن هم حفظة المأثورات الشعبية ومصدر نقل المأثورات الشعبية من السلف للخلف .

المحلية وأن يستخدم معلوماته السابقة عن منطقة عمله في تعريفهم بأن هذه المواد التي تجمع منهم ستفيد الدولة في عمليات النمو والتطوير الثقافي والفني التي سيمتفيدون هم بها تبعاً لذلك بجانب أنها تسجيل تاريخي . وأن يحرص على ألا يبدى استياءه من شيء فهو لم يأت لتنظيم المجتمع ولكن لا مانع من أن يشاركهم في حل بعض مشاكلهم الاجتماعية ومناقشتها معهم ولكن على أساس علاقته الشخصية بهم كواحد منهم وصديق ويكون ذلك من ناحية ابداء أنه مهتم بهم شخصياً، بهدف إيجاد روح من المودة تسود بين الجامع والرواة .

٧ - يجب على الجامع أن يقدر المسؤولية الملقاة على عاتقه أثناء جمع مادته فيراعى الدقة في الأسئلة التي يوجهها للرواة وأن يدقق في اختيار العبارات والألفاظ المناسبة في حديثه حتى تكون اجابة الراوى متفقة مع السؤال الذي يوجهه للجامع كما أن الاجابة بالنفي (عدم وجود عنصر معين) لها أهميتها مثل الاجابة بوجود هذا العنصر وخاصة حينما يلتزم الجامع بأسئلة معينة في بحثه .

٨ - أن يعرف الأهالي بالآلات والأدوات التي يستخدمها حتى لا يتسرب القلق الى نفوسهم وعليه أن لا يعلمهم طريقة استخدامها حتى لا يدفع حب الاستطلاع أحدهم الى محاولة تجربتها . ويجب اليهم تسجيل أحاديثهم عليها (أجهزة التسجيل) أو أخذ صور لهم .

٩ - على الجامع أن يدرك أن جهاز التسجيل ينقل الحديث ولا ينقل التعبيرات والانفعالات التي تنعكس على الراوى أثناء التسجيل فعلى الجامع أن يدون هذه الملاحظات ولا يعتمد على ذاكرته ولذلك يفضل أخذ الصور الفوتوغرافية للرواة أثناء الحديث ويفضل لو قام بذلك شخص متخصص في هذا النوع من التصوير . وفي حالة التسجيل الفوتوغرافي أو الرسم للعناصر المادية (الأزياء - النقوش - العمارة ... الخ) يفضل أخذ المقاييس حتى يمكن توضيح ذلك على الصورة لمعرفة المقاييس والأحجام الطبيعية للمادة المسجلة .

١٠ - حينما يتعذر استخدام أجهزة التسجيل

أو التدوين الكتابي فعلى الجامع أن يحفظ في ذاكرته جيداً ما يقوله الراوى ثم يدون ذلك فور الانتهاء من الحديث ودون أن يعرف الراوى ذلك . ويراعى في تدوين المادة أن يترك مسافات كافية بين الفقرات يمكن استخدامها في اضافة معلومات أو ملاحظات أو تفسيرات جديدة .

١١ - حينما يدون الجامع ما وعته ذاكرته عليه أن يدون نفس الانفاظ والعبارات وإذا لم يتذكر ذلك تماماً ، عليه أن يدون موضوع الحديث بأسلوبه على أن يذكر ذلك بوضوح ويبين ما دونه عن لسان الراوى وما دونه هو بأسلوبه . فإن أى خطأ صغير في ذلك قد يضل الباحث الذى يبحث هذه المادة ويمكن ذلك عن طريق استخدام الأقواس حول العبارات التي يستخدمها الراوى كحد فاصل بين ما يرويه هو بأسلوبه وما رواه الراوى بأسلوبه العامي .

١٢ - على الجامع أن يدرك أن كل ما يلحظه ويسمعه ويعرفه في المنطقة التي يعمل بها ، له قيمته سواء بالنسبة للحاضر أو المستقبل ، له وتغيره من الباحثين الفولكلوريين أو الاجتماعيين أو دارسى اللغة واللهجات . وغير هؤلاء من المهتمين بالدراسات الشعبية أو الفنية أو العلوم الانسانية بصفة عامة .

١٣ - أن يكون أجامع محايداً بمعنى أن يبدى استحسانه أو استياءه - كما ذكرنا من قبل - أو يصدر أحكاماً على مدى صحة أو صدق ما يذره الراوى . حتى ولو كان الجامع موثقاً من خطأ الراوى أو كذبه (قد يكذب الراوى أحياناً ليرضى أجامع إذا لاحظ أنه يستحسن نوعاً ما وذلك بهدف أن يعطى الجامع أكبر قدر ممكن من المعلومات) . فالجامع مهمته الأولى جمع المادة لا البحث واصدار الأحكام .

فان ما قد يراه الجامع بناء على معلوماته السابقة أو ثقافته أنه خطأ قد يكون له فائدة بعد ذلك في بحثه أو بالنسبة لباحثين آخرين في ميدان علوم أخرى كما أن هناك متسع من الوقت لرفض ما يستحق الرفض إذا ثبت ذلك من الدراسة والتحليل .



مع ما سبق أن ذكره أو ليصل الراوى الى نقطة معينة يريد الجامع استيفاءها . وأن يدون مباشرة المعلومات التى يحصل عليها بجانب ما يقوم به جهاز التسجيل من تسجيل الحديث الراوى .

١٦ - أن يحدد الجامع نقطة البداية والنهاية فى الحديث دون أن يشعر الراوى بذلك . وإذا استلزم الراوى فى الحديث عن موضوعات شتى فعلى الجامع أن يلتقط من كلماته ما يجعله يعود له الى الحديث فى الموضوع الاصلى .

١٧ - أن يراجع عن طريق غير مباشر ما جمعه من مواد على باقى السكان دون أن يشعر أحدهم بأن هذه المواد سبق جمعها ، أى يتأكد من شعبية النص أو النموذج المجموع .

١٨ - على الجامع أن يسجل نفس النص كلما ذكره راو آخر ، فالانتشار والذوبان هما صفة المواد الشعبية . وهو الذى يساعد على معرفة نشأة العنصر الشعبى موضوع البحث وأن يسجل أو يدون كل المعلومات البسيطة التى قد تكون

١٤ - لا بد للجامع أن يساعد الراوى على استشعار الراحة والاستعداد للكلام (بادهه عبارات - الترحيب - شاركة فى انفعالاته ونكن فى حدود ودون اسراف) فلا بد للراوى أن يشعر بالطمأنينة تجاه الجامع فعلى الجامع أن يحرص على ذلك حتى ينطلق الراوى دون حذر أو حرج فكلما اطمأن الراوى للجامع لم يخل عليه بمعلوماته بل ربما ذكر أشياء لم تخطر من قبل على ذهن الجامع ووضح موضوعات كانت خافية . وعلى الجامع أن يستبعد من ذهنه كل مقارنة بين ما يدلى به الراوى من معلومات وبين ما لديه من معلومات سابقة .

بل عليه أن يفترض أن كل المعلومات التى يرويهها الراوى جديدة . فقط على الجامع أن يستخدم معلوماته السابقة فى إثارة ذاكرة الراوى .

١٥ - على الجامع أن يجيد فن الانصات وأن يتحدث فقط ليشير فى ذهن الراوى عوامل تداعى المعانى وليوقف ذاكرته أو ليجعل حديثه مترابطا

على هامش الموضوع .

التي دونها والتسجيلات التي حصل عليها ويراعى
في تقريره أن يوضح :

- ١ - كيفية الوصول الى المنطقة .
- ٢ - صفات وسمات هذه المنطقة .
- ٣ - أشهر الاحتفالات الشعبية والأعياد والموايد
والمواسم والأسواق . والمناسبات الدينية
والاحتفالات القومية وما قد حصل عليه من
معلومات الى غير ذلك من الظواهرات الفولكلورية
المختلفة .
- ٤ - صفات سكان المنطقة وأزيانهم . من خلال
ملاحظاته المباشرة .

٥ - على الجامع ان يوضح العناصر السعبية فاذا
كان مثلا ، جامعا للأدب الشعبي فعليه أيضا أن
يذكر ملاحظاته أو مشاهداته عن باقي الفنون
السعبية ليسترشد بها الجامع المختص .

٦ - الصعوبات التي واجهته أثناء الجمع
الميداني .

٧ - مصادرة المادة التي جمعها اجالا . ثم يوضح
ذلك بالتفصيل في البطاقات المستخدمة لهذا
الغرض .

٨ - ملاحظاته الشخصية ووجهة نظره الشخصية
التي تساعد في توضيح جوانب من المادة
المجموعة .

استيفاء البطاقات :

تأتي بعد ذلك مرحلة ملء البطاقات المعدة
لهذا الغرض ، ولكل هيئة بطاقتها الخاصة ونكتها
جميعا لا بد أن تشتمل على اسم المنطقة التي جمع
منها النص أو النموذج ، وتاريخ جمع المادة واسم
مصدر هذه المادة . ومعلومات عن سنة وثقافته
وحالته الاجتماعية ومستواه الثقافي والتعليمي .
وممن حفظ هذه المواد التي يرونها وأين . ومتى
كان ذلك وفي أي مناسبة .

هذه البطاقات واستمارات البحث اتفق علماء
الفولكلور على أن تكون موحدة وتصلح للتطبيق

١٩ - ان يلاحظ الجامع انه اني ليجمع مادة
لا ليعطي نصائح . ودوره ينحصر في الجمع
والتسجيل لا التعديل والتطوير واعطاء النصائح
ولكن لا يمنع ذلك من مشاركة الجامع للاهالي في
حل بعض مشكلاتهم حتى يطمئنوا الى انه مهتم
بأمرهم فعلا . دون ان يقوم او يتعهد بحمل عبء
حل هذه المشكلات .

٢٠ - عدم اعطاء وعود كاذبة او لا يمكن
تحقيقها حتى لا يفقد الاهالي ثقتهم به سواء اثناء
وجوده او بعد مغادرتهم لهم . وبالتالي يتعدى على
من يأتي بعده من الجامعين اداء مهمتهم .

٢١ - عدم أن يغادر الجامع ميدان عمله عليه ان
يراجع المادة التي جمعها . وهل نفى بالفرض الذي
جا، من اجله . ان لم تكن فعليه ان يستمر في
عمله .

٢٢ - ان يدون تقريره وملاحظاته يوما بيوم .
وبعد تقريره النهائي قبل مغادرة المنطقة وخاصة
اذا كانت بعيدة حتى لا يضطر الى تقديم معلومات
ناقصة كان في الامكان استكمالها من البيئة .
وحينما يعود الجامع من العمل الميداني الى مقر
عمله فعليه عمل الآتي :

١ - تحرير خطابات شكر لمن عاونه من الاهالي
حتى يقيم رابطة بينه وبينهم تساعد في استكمال
بحثه .

٢ - فحص الأجهزة وتسليمها للمختصين
لصيانتها .

٣ - ان يبدأ في كتابة تقريره بملء البطاقات
واستيفاء البيانات بصورة نهائية ليقدمها الى
الجهة التي يتبعها . واذا تغذر ذلك في اليوم الاول
فعليه ان يعد تقريراً مبسطاً يوضح فيه ما قام به
من عمل ويقدمه للمسئول عن عمليات الجمع
والتسجيل كما يقدم ما جمعه من نماذج . لتضم
الى الارشيف الفني بعد تصنيفها .

٤ - يعد تقريراً مفصلاً من واقع المسودات

الشكل النهائي للعمل العلمى فى معرفة العناصر الشعبية وتصنيفها •

كما أن من أهم عمليات دراسة العناصر الشعبية هى عملية تحليل هذه العناصر والتعرف على السمات والخصائص المميزة لعمليات الابداع الشعبى • واستخدامها بعد ذلك فى بناء فنى جديد •

فعمليات جمع العناصر هى الأساس لكل دراسة تحليلية أو مقارنة ، وهى فى نفس الوقت نقطة الانطلاق للتعرف على المكونات الفنية للثقافة (راجع مقال الثقافة الشعبية وأهميتها دراستها مجلة الفن الاذاعى العدد ٢٣ - القاهرة أكتوبر سنة ١٩٦٥) •

ووسيلة من وسائل اكتشاف كوامن القدرات الابداعية عند الشعب وامكانية بناء ثقافة حضارية جديدة تتفق مع البناء الفكرى للمجتمع •

وأخيرا يمكن تلخيص عمليات جمع العناصر وتصنيفها فى الآتى :

- ١ - ما هى العناصر التى تجمع ؟
- ٢ - كيف تجمع ؟ الأجهزة والبطاقات • والأسئلة الخاصة بعمليات جمع المادة ، الاستبيانات •

- ٣ - من يقوم بجمعها ، صفاته ومنهجه العلمى وطرق الجمع •

- ٤ - المنهج المستخدم فى الجمع (جغرافى - تاريخى - (جغرافى تاريخى) - أو موضوعى بالنسبة لنوع المادة •

- ٥ - تصنيف المادة المجموعة •

- ٦ - اعداد التقارير العلمية •

- ٧ - نشر المادة •

- ٨ - استخدام المادة المجموعة والمفروزة عناصرها فى أعمال فنية وثقافية جديدة •

- ٩ - عمل خرائط فولكلورية تحدد مجالات وأشكال انتشار هذه العناصر •

صفوت كمال

فى مختلف الجماعات • ومن أحدث ما صدر فى ذلك كتاب العالم الايرلندى شون سوليفان عن الفولكلور الايرلندى سنة ١٩٦٣ ومرشد الجامعيين الميدانيين فى الفولكلور جولد ستين نشر ١٩٦٤ ودراسات فى الفولكلور لآلان دوندى سنة ١٩٦٥ وكتاب صوفيا برن عن جمع المواد الفولكلورية الذى صدر سنة ١٩١٣ وأعيد طبعه سنة ١٩٥٧ •
التصنيف :

بعد ملء البطاقات تصنف تبعا لطرق التصنيف الحديثة وأحدث طريقة للتصنيف هى طريقة آرني تومبسون التى تقوم على أساس تصنيف العناصر الأساسية للمواد الشعبية (موتيفاتها) وترقم هذه العناصر تبعا لطريقة التصنيف الحديثة العالمية وقد تستخدم هذه العناصر بعد تحليلها فى توزيعها على خرائط فولكلورية يرمز لكل عنصر بعلامة معينة، وتقسّم الخرائط الى مربعات صغيرة، وداخل كل مربع صغير توزع رموز العناصر (لزيادة التوسع فى معرفة ذلك يمكن الرجوع الى مقال التقدم فى دراسات الفولكلور بقلم ستيت تومبسون بمجلد الانثربولوجى المعاصر • وقد نشرت ترجمته بمجلة « المجلة » عدد سبتمبر سنة ١٩٦٤ القاهرة) •

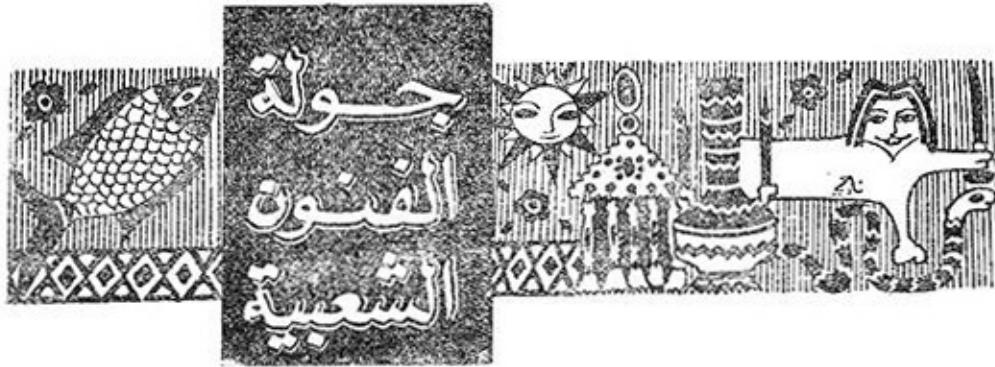
الخرائط الفولكلورية :

عن طريق الخرائط الفولكلورية يتسنى للباحث من خلال النظرة المباشرة لها معرفة أماكن انتشار عناصر الظاهرة أو الظواهر موضوع بحثه •

وبالتالى يمكن عقد الدراسات المقارنة لهذه الظواهر أو العناصر وتنوعها بالنسبة لمجتمعها وغيره من المجتمعات • دون حاجة الى بحث مطول •

هذه الخرائط من الصعوبة بمكان لأنها تستلزم أساسا ، عمل عمليات جمع شامل ومسح دقيق لهذه العناصر مع دراسة تحليلية لمعرفة الحدود المميزة لكل عنصر وأماكن انتشاره • وشكل التغيرات الحادثة عليه • ووضع الرموز الدالة على هذا العنصر والتغير الحادث له • ثم توزيع هذه الرموز بدقة فى أماكن وجودها على الخرائط •

هذه العملية - عمل أطالس فولكلورية • هى



يقدمها: أحمد أم محمد

الأداسية في الفولكلور الأفريقي

في « كوماسي » عاصمة الأشانتين • ويصفه قائلا ان الأمهانيين (شيوخ القبائل البارزين) لمختلف قبائل الأشانتين خرجوا من العاصمة حوالي الساعة الرابعة في صباح يوم المهرجان ومعهم قادة فرقة كوماسي العسكرية واتجهوا نحو « الدوايرم » (أرض فضاء أمام قصر شيخ قبائل الأشانتين ، وكانوا جميعا يرتدون أبهى الحلل الثمينة لكي يشتركوا في الاحتفال بالأداسية • وكانت ملابسهم موشاة بشرائط مذهبة يخطف بريقها الرائع الأبصار • وكانوا يركبون المحفلات والهوادج المزينة •

وسار الموكب يتهادى على أنغام الموسيقى التقليدية والأمهانيون يجلسون على عروش تحت مظلات ثمينة جميلة ووراءهم حاشيتهم المؤلفة من شيوخ القبائل • وكان شيخ كل قبيلة يحمل الشارات والأوسمة الدالة على مرتبته واتخذ الأمهانيون وشيوخ القبائل أماكنهم التي حددت لهم من قبل وأحاط بهم تابعون وخدمهم • وجلس الضيوف الممتازون في أكواخ خاصة بينما غص « الدوايرم » بأفواج لا حصر لها من الناس من جميع الطوائف •

ثم أقبلت الموكب الملكية تتقدمها دقات الطبول التي تعلن حضور « أوتومفو » (ملك الأشانتين) تتبعه مجموعة من مظاهر الشرف التقليدية ومن أهمها العرش الذهبي ، الرمز المرئي للوحدة القامضة الدينية لقبائل الأشانتين • وكان العرش الذهبي محاطا بغلايين لتدخين الطباقي

الأداسية معناها « أدا العظيم » ، ويعد مهرجان الأداسية من أكبر المهرجانات التي تحييها قبيلة الأشانتين في غانا • وفي الاحتفال الديني الكبير الذي تقيمته هذه القبيلة كل عام يتהל الناس الى أزواح الحكام الراجلين ، ويرددون أسمائهم ، ويشيدون بفعالهم ، ويسألونهم الرضا والرحمة • وقد تاصلت عادة الاحتفال بهذا المهرجان منذ أعلن « اكوامفوانكي » ، الكاهن الساحر الشهير ذو القوة الخارقة ، لأفراد قبيلة الأشانتين بأن الجالس على العرش الذهبي ، وهو الرمز المرئي للوحدة الصوفية والدينية لشعب الأشانتين ، هو أبو قبيلة الأشانتين وحاكمها الأعلى •

ويؤمن الأشانتيون إيمانا قويا بالحياة المتصلة لأجدادهم في عالم روحي ، وبأن هؤلاء الأجداد يهتمون اهتماما شديدا بشئون سلالتهن ، ولهذا ينتهزون هذه المناسبة ويقدمون لأسلافهم القرابين ويظهرون أرواحهم من أدرانها •

ويزخر مهرجان الأداسية بالطقوس والقرابين القامضة ، ويعد الأشانتيون عيداً قومياً • وقد شهد الكاتب مهرجانا للأداسية منذ أعوام



من الذهب والفضة وبسيوف ذات مقابض ذهبية
وبطبول مطعمة بالذهب البارز . ومن بين مظاهر
الشرف الموبومبونسو (سيف ثمين صنعه كاهن
أشانتى كبير للملك أوبوكومير وعلى حده طبقة من
الذهب الخالص على صورة شعبان ملتف على
نفسه .

وأخذت جموع الناس تتطلع الى « الأوتومفو »
وهو جالس في هودجه المزدان بأجمل الزينات
وتعلوه سبع مظلات تمثل جميع ألوان قوس قزح .
ثم أقبلت الملكة الأم محمولة فوق محفة مزينة
وحولها ست مراوح من الحرير القرمزى والأصفر
والأخضر .

وجلس شيخ قبائل الأشانتى فوق مكان رفيع
وأخذ يتلقى تحية الأمانيين وشميوخ القبائل
والزائرين الممتازين .

واستمر الاحتفال حتى الساعة الرابعة مساء .
وليس من شك في أن الأداكسية مناسبة قومية
عظيمة تحفل بالبهجة والاستعراضات والابتهالات .

الأقنعة الأفريقية



للإنسان وجهان ، وجه يبدو حيناً للعيان .
ووجه خفي خالد خلود الشمس والبحر والصخور
والجماجم .

وهذا الوجه الآخر هو الوجه الحقيقي للإنسان ،
وهو الذى يرمز اليه الأفريقيون بتلك الأقنعة
الرهيبة التى يستعملونها فى كل حفل من حفلاتهم
المقدسة ، اذ لابد أن يبدو الإنسان بوجه الحق
حتى يستطيع التخاطب مع أسلافه .

وكان البعض يعتقدون أن الفن الأفريقى تعبير

عن الغرائز الطليقة والنزوة العارمة ولكن عندما آمن الدارسون النظر وجدوا أن هؤلاء الأفريقيين أبعد الناس عن حياة الغريزة وأنهم في فنونهم لا يتبعون الهوى وإنما يسرون وفق تعاليم دقيقة وضعها لهم أسلافهم وإذا خالفها الفرد جلب على نفسه وعلى قومه أشد الويلات والنكبات .

وكان من الشائع أن هؤلاء القوم يعبدون الأوثان ويخضعون للسحرة والمشعوذين ولكن الواقع أنهم يؤمنون بكائن اسمى لا حد لرحمته وحكمته ، الرعد صوته والرياح من أنفاسه والعواصف علامة غضبه ، ولا يصورونه قط في تماثيلهم أو رسومهم وإن كان بعض الساحطين يظنون أنهم يرمزون إليه أحيانا بصورة طائر عظيم بنشر جناحيه ، مما يذكرنا بصورة حوريس الاله المصري القديم .



ويعتقد الأفريقيون أن هذا الكائن الأسفى قد بلغ من السمو والتعالى درجة كبيرة وأنه لم يعد يعنى بدنياههم وشئونهم ولهذا يلجأون الى وساطة الأسلاف والطواطم للاستعانة بحولهم وقوتهم .

والطوطم الذى تنتسب اليه القبيلة هو رمز القوة والحيوية أى رمز الأنوثة أما الأسلاف فهم رمز الفحولة والبطولة والعلم بأسرار الكون . ومن تزواج هذين العنصرين تقوم كل حياة وينشأ كل وجود . ويعتقد الأفريقيون أن هذا الوجود ديناميكى متحرك وأنهم « فعل » لا « اسم » أى أنهم شبكة من القوى الفعالة المتفاوتة المراتب المختلفة الأنواع وهى حيناً تتمثل وتتجسم ، وحيناً تحتجب وتكمن .

والبدن من الأشكال التى تتعلق بها هذه القوى، وعندما يفنى الجسد تنسلخ هذه القوى عن جلودهم البالى وتهيم فى الكون .

واذن فليس ما يسمى بعبادة الأسلاف تقديسا لقوم عاشوا فى غابر الأزمان وإنما هو اقرار بسيطرة الوجود المضمهر على الوجود الظاهر .



ولكى يخاطب الأفريقيون أسلافهم يرتدون « أقنعة » فى حفلاتهم المقدسة يرمزون بها الى الوجه الآخر : الوجه الحقيقى للإنسان .

الجارية تودد

شديدا • وخاف عليه أصحابه فمزالوا به حتى تخفف من الحزن شيئا فشيئا ، وخرج معهم ينشد التسلية ، ومضى مع المتع واللذات الى آخر المدى ، وأسرف في ماله حتى استنفذه كله وبات فقيرا لا يجد قوت يومه •

وكان قد بقيت له ، مما خلف أبوه ، جارية أو وصيفة تسمى « تودد » • وكانت « لا نظير لها في الحسن والجمال ، والبهاء والكمال ، والقدر والاعتدال ، وهي ذات فنون وآداب ، وفضائل تستطاب ، قد فاقت أهل عصرها وأوانها ، وصارت أشهر من علم في افتنانها ٠٠٠ »

وعندما اشتد الأمر بها وبصاحبها ، طلبت منه أن يحملها الى « هرون الرشيد » ، وأن يبيعها له بعشرة آلاف دينار ، فان رأى أن هذا الثمن كثيرا ، فليطلب منه أن يختبرها ، وأن يقول له انها لا نظير لها ولا تصلح الا لمثله •

واستجاب أبو الحسن الى ما طلبته « تودد » ، وعرضها على هرون الرشيد بالثمن الذي حددته • واستكثر الخليفة الثمن وقرر اختبار هذه الجارية ، ورأى أن يكون امتحانها علنيا ، يجمع له الأساطين في كل علم وفن ، يختبرونها واحدا بعد الآخر •

وفى اليوم المحدد للامتحان جلس الخليفة على أريكته الفاخرة في صدر المجلس ، ومن حوله وزراءه ورجاله ومن شاء من أهل بيته ، وخلفهم ستار من المخمل • وفى طرف القاعة الآخر جلس العلماء صفوفا في ملابس جميلة فضفاضة ، وقد أفرغ العلم عليهم جلاله وبهائه ، منهم الجهابذة الذين سيقومون بالامتحان ، ومنهم المتفرجون الذين أتوا ليكونوا شهودا كما نرى في مناقشات الرسائل الجامعية اليوم • وجلست تودد على كرسي من ذهب ، وفوق رأسها في السقف قبة صغيرة ذات قمرينات يدخل النور منها ألوانا •

وكان نظام الامتحان أن ينهض كل عالم ويجلس أمام « تودد » على كرسي آخر ، ويمضى في اختبارها بالقاء الأسئلة واحدا بعد واحد ، فإذا أجابت عليها كلها فقد نجحت في ذلك العلم ، ثم تمضى هي بدورها فتلقى عليه أسئلة متوالية ، فإذا عجز عن

يحبس الكثيرون أن « ألف ليلة وليلة » كتاب تسلية ولعب ، وأنه مجموع حكايات سطحية تافهة ، لا يقرؤها الا خلى القلب والبال • وكان الناس عندنا ، الى أواخر القرن الماضي على الأقل ، يرون أن هذه الحكايات ، سقط متاع • ولكن سرعان ما تغيرت نظرة الناس اليها وأقبل الكثيرون على بحثها ودراستها • وشاء القدر أن تكون وترجمت الى شتى لغات العالم ، وأصبحت من أشهر القصص المتداولة بين الناس في الغرب • ومصدرا للاقتباس الفني من كل لون • وغدت شخوص ألف ليلة وليلة أعلاما يعرفها الناس بأعيانها ، ويطلقون أسماءها على المتاجر والمطاعم والفنادق والمسارح والحدايق والأقمشة والعطور وما اليها •

و « ألف ليلة وليلة » من ثمرات العبقرية العربية الساذجة الأصيلة ، صاغها ناس بسطاء ، ما بين بياع ونجار وحداد • ونساج ووراق وكاتب دواوين وطحان وخباز وشاعر مغمور •

وليس كل ما فى « ألف ليلة وليلة » هزل وتسلية ، ففيها حكايات جادة غنية بكل ما ينفع ، مثل حكاية « الجارية تودد » ، وهي حكاية لطيفة جميلة ، من الحكايات التي صبت في تيار الأدب العالمي ، وصيغت في لغات شتى بصور مختلفة •

وتتلخص الحكاية في أن تاجرا موسرا كثير المال والعقار رزق بغلام أسماه أبا الحسن ، بعد أن بلغ من الكبر عتيا ، فأدبه وأحسن تربيته • وكبر الغلام وأصبح شابا من هذا الطراز الكامل الذي تجده لشباب ألف ليلة وليلة •

وأدركت الأب منيته ، فحزن عليه الشاب حزنا

الاجابة على واحد منها ثبت أنها أعلم منه ولم يعد يستحق أن يعد في العلماء ، فينزع ثياب العلم ويمضي خجلان أسفا .

والسؤال والجواب يدوران على نحو درامى يرغب السامع على الاصغاء ، وهذه المحاوراة اما أن تكون سريعة متعاقبة السؤال والجواب ، أو بطيئة فتتصنع تودد أنها عجزت ويشتمد شوق الناس الى معرفة النتيجة ، ثم تفاجىء الممتحن بجواب يبهز العقل حقا .

وقد وقع اختيار هرون الرشيد على « ابراهيم ابن سيار النظام » الفقيه المتكلم المعتزلى المعروف ليكون رئيسا للامتحان .

ومن الطريف أنه جاء بالحكاية الشعبية أن « ابراهيم بن سيار النظام » لم يرض عن هزيمة العلماء أمام تودد ، فنهض غاضبا لآخوانه ، وصمم على هزيمة هذه الجارية ، ولكن تودد انتصرت عليه .

ويرى الكاتب أن هذا انتقام شعبي من جهاذة الفقهاء في العصور المتأخرة ، وأنه سخر ساذج

وخبيث من هذا الطراز من أهل العلم ، فإن القصص الشعبي أراد أن يقول : رويدكم ياسادة و يركبكم الغرور بهذا العلم الذى حصلتموه ، فهذه جارية أمكنها أن تفعل بكم الأفاعيل .

وكانت أول مادة اختبرت فيها « تودد » هي الفقه ، وقد اجتازت الامتحان فى هذه المادة بتفوق . ثم توالى عليها الممتحنون وهى رابضة كالصخرة العاتية تتعالى الأمواج حولها وتتحطم عليها وتتبدد رذاذا وزبدا .

وقد سئلت « تودد » فى الطب والنجوم والفلسفة والموسيقى وغيرها ، وكانت اجاباتها تقطع بسعة اطلاعها وغزارة معلوماتها . ورأى الخليفة فى النهاية أنها تستحق مائة ألف دينار لا عشرة آلاف ، فأعطى المبلغ لصاحبها واحتجزها فى قصره .

وبلغ من اعجابه بهذه الجارية وحرصه على اكرامها أنه سألها أن تمنى عليه ما تشاء ، فاجابت على الفور : « تمنيت عليك أن تردنى الى صاحبي الذى باعنى » .

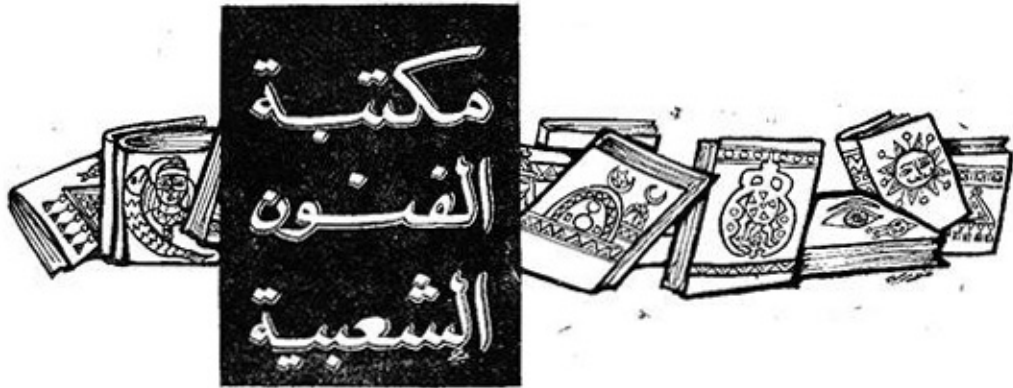
فازداد اعجاب الخليفة بها ، وردها الى أبى الحسن بعد أن أعطاها خمسة آلاف دينار تقديرا لوفائها ، ثم استخدم أبى الحسن نديما له ورتب له ألف دينار فى الشهر .

وعاشت « تودد » الفتاة الجميلة الذكية ، العالمة الوفية ، مع من أحبته ووفت له فى « تبات ونبات ، ورزقا صبيانا وبنات ، الى أن أدركهما هادم الملذات ومفرق الجماعات » .

ولا غرابة أن يكون لحكاية « تودد » صدى بعيد فى آداب الغرب ، ولكنهم لم يحسنوا قراءة اسمها فى النقل فقرأوه « تودر » بالراء ، ثم جعلوها « تيودور » وهو اسم أوربى معروف . وألف « لوب دى فيجا » ، وهو من أكبر الكتاب المسرحيين الأسبان ، مسرحية بهذا الاسم .

وكتب الموسيقى « ماير بير » أوبرا جميلة تسمى « أبو الحسن » ، واقتبس « ليهار » فكرة « تودد » فى مشهد من أوبريت « أرض البسمات » ، ويقال ان « أناطول فرانس » قيس صورة « تودد » لبطله قصتها المعروفة « الزنبقة الحمراء » .





شتى • وقد تأثر لأول عهده بالسير جيمس فريزر وبخاصة بعد أن عكف على دراسة كتاب « الفصن الذهبي » ثم تأثر بعلماء آخرين أمثال جيمس رندل هاريس وجيديون هويت ولكنه استطاع لنفسه منهجا خاصا به جعله لا يتابع أستاذا بعينه أو مدرسة بذاتها •

ومما يستحق الثناء أن المترجم لم يبالغ في الإعجاب بمؤلف الكتاب الذي ينقله الى قراء العربية - كما يفعل غيره - ولكنه وضعه في المكان الذي يستحقه من العلم بحس القضاة العدول فقد ذكر في مقدمته « وإذا كان المؤلف قد عارض مدارس الفولكلور السابقة ، وأخذ عليها تزميتها واسرافها في التعليل ، فهو نفسه قد تزمى في تطبيق آرائه ، وأهمها هذا الرأي



يعد الأستاذ احمد رشدي صالح من أوائل الرواد الذين عرفوا بالتراث الشعبي وأسهموا في تحديد مجاله وضبط مصطلحاته ، وقد عرف له قراء العربية مؤلفاته عن الأدب الشعبي وفنونه وهي التي أصبحت من المراجع الأساسية للمعنيين بالماثورات الشعبية بصفة عامة ، وبالأدب الشعبي بصفة خاصة • واليوم يقدم الى المكتبة العربية كتاب « علم الفولكلور » لمؤلفه الكزاندر هجرتي كراب فيضيف زيادة الترجمة الى زيادة التأليف •

وليس من شك في أن الأستاذ رشدي كان موفقا في اختيار الكتاب الذي ينقله الى اللغة العربية فقد أثر مصنفه يعد : أولا - من المراجع الأساسية للدارسين المتخصصين في علم الفولكلور وثانيا - أن هذا الكتاب معلم رئيسي من معالم التأليف في هذا العلم الانساني الذي لا تزال مناهجه مرهونة بالجهود الميدانية والوصفية والمقارنة •

والكزاندر كراب مؤلف كتاب «علم الفولكلور» من الأساتذة العالمين الذين تضلعوا في اللغويات والفولكلور وقد عرفتة الأوساط الأكاديمية المتخصصة في هذين المجالين الفسيحين واتسعت دائرة نشاطه العلمي وظهرت له دراسات بلغات



القائل بأهمية الإبداع الفردى بالنسبة للآداب والفنون الشعبية . . ثم هذا الرأى الذى أبداه عن أصول الحكاية أو غيرها من أنواع الأدب الشعبى والقائل كذلك بأن الصدفة هى التى تحكم نشوء هذه الفنون ونموها » .

وليس من غرضنا أن نسجل تفنييد الأستاذ رشدى صالح بحق لهذه الآراء وحسبنا أن نواجه هذا السفر الكبير الذى مهد له مؤلفه بمقدمة ذكر فيها الباعث على تأليفه فقال « يدين هذا الكتاب بميلاده ، للأيام التى قضاهما المؤلف فى لندن ، مشاركاً فى اجتماعات مؤتمر العيد الخمسينى لجمعية الفولكلور البريطانية » .

ويوضح كيف أصبح الفولكلور علماً قائماً برأسه بين العلوم الانسانية ويضعه فى مكانه من هذه العلوم ، وهو يرى أن الفولكلور قد أصبح علماً تاريخياً منذ ستين عديدة واستقرت مناهج بحثه ، تتيح من وسائل الفحص والتيقن ما تتيحه طرائق البحث فى العلوم الأخرى . وواجه بعد ذلك نشأة مصطلح الفولكلور وما يرادفه من مصطلحات استعملت فى مراحل مختلفة وبيئات شتى .

وينقسم هذا الكتاب الى قسمين رئيسيين يعالج أولهما ما درجنا على تسميته بالأدب الشعبى على اختلاف أنواعه وأشكاله فهو يعقد عشرة فصول كاملة لحكايات الجان والحيوان وللخرافة المحلية والخرافة الوافدة وللحكايات المرحية والسير النثرية ويوازن بين المنهج النظرى والمنهج التطبيقي التحليلي ثم يعرض للمثل الشعبى والأغنية الشعبية والأنشودة القصصية الشعبية والرقى والتعاويد والأسجاع والألغاز . ولقد اعتمد على نتائج دراسات متعددة فى الأساطير والمعتقدات واستعان بنصوص كثيرة بعضها قديم موغل قدر طاقته أن يميز المادة الفولكلورية من غيرها وأن ينقد الاخبار والروايات والأوصاف والنصوص معتمداً على العقل تارة وعلى التحليل تارة أخرى متذرعاً بالموازنة فى أحيان كثيرة .

أما القسم الثانى من هذا الكتاب فقد درس فيه المؤلف المعتقدات الخرافية ومأثورات النبات والحيوان ، وفولكلور المعادن والنجوم الى جانب العادات والمراسيم والطقوس والسحر والحركة والايقاع المرتبطين بتلك الشعائر والمراسيم .

ولكى يتبين القارىء قيمة هذه الدراسات . ومدى الجهد الذى بذل فى جمع مادتها فإننا نعرض عليه أقسام فصل واحد من هذه الفصول وهو الذى عقده على السحر فقد عالج فيه صلة السحر بالعلم ومنطقه المغلوط وبدائية العلم وأنواع السحر وممارسته وطب الركة والسحر والعرافة واستطلاع الغيب والأدوات السحرية والصصور ولشمخوص . . الخ .

وليس من شك فى أن مثل هذه الدراسة تثير اهتمام علمائنا لكى يعملوا على جمع المعتقدات الشعبية التى لها عراقتها وآثارها فى الفكر وفى السلوك . ومن اليسير أن يذكر المرء هنا - على سبيل المثال لا الحصر - أن كتاب الفهرست لابن النديم قد أحصى العدد العديد من هذه المعتقدات،

وللسلف عندنا جهود فى هذا الباب لا تزال تنطق بها مطبوعات لم يعن بها العلماء ومخطوطات لا تزال حبيسة الخزائن فى دور الكتب العامة والخاصة . وان القارىء لهذا الكتاب ليحس بالجهد المضنى الذى بذله الأستاذ رشدى صالح مشكوراً فى تطويع عباراته للأسلوب العربى وما ينبغى له من الوضوح وفى العمل على استقرار الحدود والتعاريف وضبط المصطلحات الى جانب العناية التى لقيه فى تحقيق تلك الثروة النفسى المتنوعة من الآداب والفنون الشعبية والمثقفة على السواء .

ولا بد من التنويه بتلك العناية الفائقة التى أسداها الى الدارسين فقد توفر على وضع كشف بالمصطلحات الانجليزية وما يعادلها فى اللغة العربية وألحق بالترجمة كشافاً ثانياً بالأعلام الذين جاء ذكرهم فى سياق الكتب . وهو صنيع ينبغى أن يكون تقليداً مرغياً فى تأليف الكتب ذات الطابع العلمى أو ترجمتها فإن الباحث يشقى كلما أراد أن يبحث عن حقيقة أو ظاهرة أو علم من الأعلام فى كتبنا العربية التى تخلو من مثل ذلك الكشف عادة .

ولهذا الكتاب نظائر تعد من المراجع الأساسية فى الدراسات الفولكلورية تنتظر الرغبة الصادقة والخبرة القادرة والارادة المشابرة على نقلها الى العربية كما فعل الأستاذ الصديق أحمد رشدى صالح .

من دحي الف ليلة وليلة

وليلة « عربي وليس فارسيا أو هنديا كما ذهب
الى ذلك غيره من الدارسين للأسباب الآتية :

١ - مسرح أحداث الحكايات غالبا ما يكون على
ضفاف دجلة والنيل .

٢ - كل الأبطال أو أغلبهم مسلمون .

٣ - الاشارات الى العلم والسحر اشارات الى
اشياء لم تكن مجهولة عند العرب .

٤ - الجن والعفاريت الواردة اخبارها في
الحكايات وليدة الأساطير العربية .

٥ - الكتاب يتضمن أحاديث شتى عن موسى
وداود وآصف وهؤلاء كانوا مجهولين عند حكماء
الهند وفارس قبل دخول الاسلام هذين البلدين .

٦ - الاشارات الى الهند وفارس هي في ذاتها
دليل على عروبة الكتاب اذ أن اللجوء اليها ما كان
الا لايجاد مسرح رحب للتخيال .

وقد تناول المؤلف كتاب « ألف ليلة وليلة »
بالتحليل فعرض البيئات والبلدان والمدن
والصحارى والأرياف والمواصلات التي وردت في
هذه الحكايات الشعبية وتحدث عن العلاقات العامة
فيها وصنف النماذج الواردة بها من الملوك
والنساء والتجار والحرفيين والمهنيين والشحاذين
والصباغين والفقراء والشطار وقطاع الطرق
والحيوان والحوارق والمعارف الانسانية .

« .. وانكبت على الكتاب أقرأ بنهم وأنا
فرحة بأن زميلا قام بهذا الذي كنت أحلم بأنى
سأقوم به يوما . انى أشكره ، وانى فى الوقت
نفسه لأعجبك على هذا التوفيق الذى وفقت فيه
فى جمع مادتك ودراستها .. لقد أجملت ، ومنه
عشرين عاما ، هذا الأثر لمجرد أن أنبه الى قيمة
الليالى كمصدر للوحى والالهام . وكثير من الآثار
أخذت تظهر خلال هذه الأعوام فجاء كتابك
جامعا لكل هذا بدقة وأمانة وصبر .. »

أما المجلد الثانى فإن المؤلف يعقد فيه بابا
لأثر « ألف ليلة وليلة » فى الموسيقى فى مجال

لا يزال كتاب « ألف ليلة وليلة » يثير اهتمام
الدارسين فى شتى بقاع العالم . ولقد نال هذا
الكتاب من الشهرة والتقدير ما لم يحظ به أى
عمل أدبى آخر . وتداول الناس حكاياته الشعبية
واقتبسوا منها قصصا وروايات ومسرحيات
وأوبرات واستلهموا منها قطعاً موسيقية عالمية
واستوحوا منها موضوعات لأفلام رائعة . ومن
الكتب التى أثرت المكتبة العربية كتاب « من دحي
ألف ليلة وليلة » تأليف فاروق سعد ، وهذا
الكتاب كما يقول المؤلف :

« ليس الا محاولة لظهار خصوبة تراثنا
الشعبى ومرونته كمادة للاستيحاء الفنى ...
ولبيان أهمية الأثر الذى تركه عمل فنى واحد من
أعمال جماهيرنا الشعبية ، ليس فى الفنون
العربية وحدها فحسب بل وفى فنون العالم
قاطبة » .

ويضم الكتاب مجلدين تناول المؤلف فى المجلد
الأول منهما ماهية كتاب ألف ليلة وليلة فعرض
للآراء المختلفة فى سبب اطلاق اسم « ألف ليلة
وليلة » على هذه المجموعة من الحكايات الشعبية
وتحدث عن هوية مؤلفها وزمن تكوينها وتدوينها
ومخطوطاتها وترجماتھا الى اللغات الأجنبية
والأبحاث التى قام بها الدارسون فى أصول ألف
ليلة وليلة وقد عرض فى هذا الجزء آراء المسعودى
فى « مروج الذهب ومعادن الجوهر » وابن النديم
فى كتاب « الفهرست » كما عرض آراء فون
هومر وبرتن وماكدونالد وليتمان ودوساشى الذى
انتهى من دراساته الى أن كتاب « ألف ليلة



ملوك الفيلة وليلة

عرض اثر الفيلة وليلة في الشعر والقصة
والسحر وأدبها الخلفاء والفنون
التي تشيخها في السنين والصور
والأزمنة
والشعوب



٢ - ١

الأوبرا نجد « علي بابا » و « معروف الأسكافي »
وليس من شك في أن رمسكي كورساكوف قد
استوحى « ألف ليلة وليلة » عندما وضع المتابعة
السيمفونية المشهورة « شهرزاد » ولا يستطيع
أحد أن يفكر أثر « ألف ليلة وليلة » في الباليه
وهذا واضح في « شهرزاد » وإلى جانب هذا فقد
فرضت شخصيتها وأحداثها على الأوبريت مثل
« علي بابا » و « قسمت » و « حسن » و « شهرزاد »

ثم يتحدث المؤلف عن أثر « ألف ليلة وليلة »
في الفنون التشكيلية : إن هذا الأثر واضح في
المنمنمات الإسلامية وفنون التصوير والنحت
وصناعة الدمي والكاريكاتور والتصوير الفوتوغرافي
ولم يقتصر أثرهما على هذه المجالات فحسب بل
تعداهما إلى تصميم الأزياء والهندسة المعمارية
والديكور والإعلان . ويفرد المؤلف بابا للحديث
عن أثر ألف ليلة وليلة في السينما فيقول :

« لقد أدت الأفلام المستوحاة من الأساطير
والقصص الشعبي وخاصة تلك المستوحاة من
ألف ليلة وليلة دورا هاما في تطوير الفن
السينمائي سواء من حيث الشكل أم من حيث
الموضوع » .

ويختتم المؤلف كتابه بباب يتناول فيه أثر
« ألف ليلة وليلة » في الصحافة والإذاعة
والتلفزيون .

ولا يزال كتاب « ألف ليلة وليلة » مصدرا
خصباً من مصادر الوحي للقرائح المعبرة في الآداب
والفنون كما أنه أشبه ما يكون بالقطب المغناطيسي
يجتذب إليه العقول التي تعكف على متابعة سياقه
في التكامل وتحليل جزئياته وعناصره . وهو
بحق من أروع الروائع ، لا في الأدب العربي
وحده ، ولكن في آداب العالم كله .

وان الأستاذ فانوق سعد جدير بالتقدير من
أجل هذه العناية الفائقة التي تيسر لكل من يأتي
بعده استكمال الدراسة والقدرة على الحكم
والاستلهام لأنه صنف الكتاب تصنيفاً يجمع بين
التحليل العلمي وبين الأسلوب الواضح والوصف
المباشر .



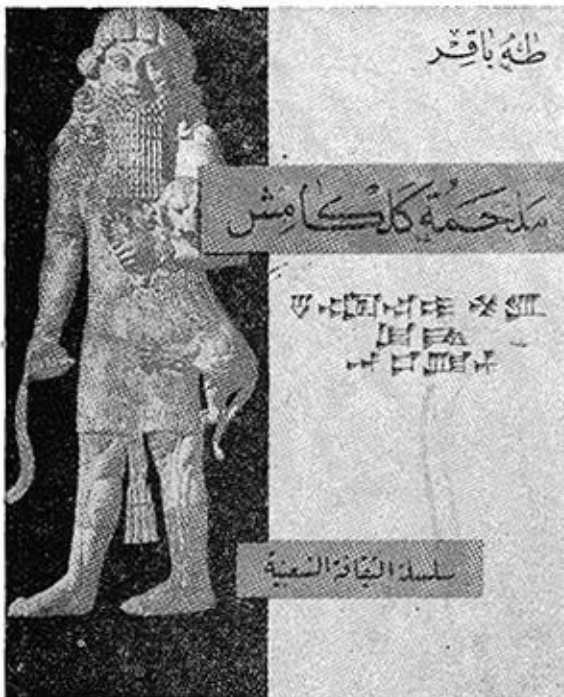
ملحمة جلجامش

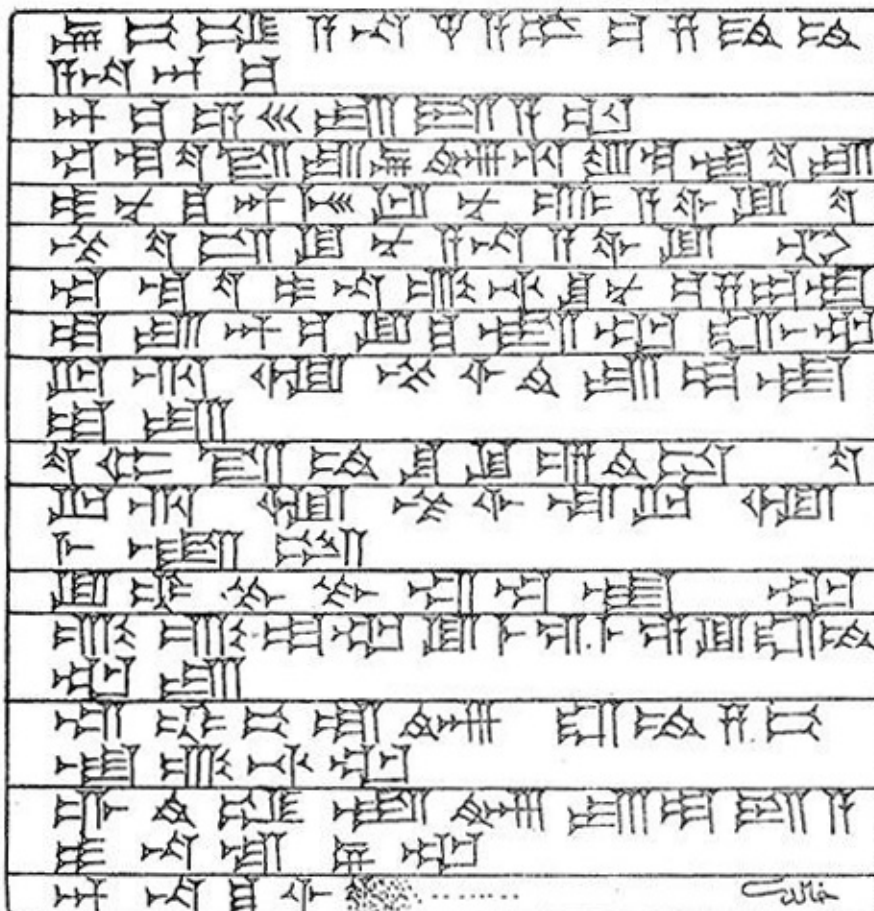
ويقول المؤلف ان ملحمة جلجامش أحسن نموذج يمثل لنا أدب العراق القديم ، ويضعها الباحثون ومؤرخو الأدب بين شوامخ الأدب العالمي : والقضايا التي عاجتها لاتزال تشغل بال الانسان وتفكيره وتؤثر في حياته العاطفية والفكرية مما جعل مواقفها وحوادثها مثيرة تأسر القلوب .

والموضوع الرئيسي لهذه الملحمة هو الصراع الأزل بين الحياة والموت والطموح الأبدى الى الخلود الى جانب تفسير الظواهر الكونية الكبرى تفسيراً تشخيصياً وعلى رأسها النور والظلام : شروق الشمس : صعودها الى الأوج : أفولها وغروبها وسلطان الظلام بعدها الى انبثاق الفجر الجديد .

ولقد وصلت هذه الملحمة في صورة أدبية متكاملة أي أنها تجاوزت المرحلة الأسطورية واستقرت في منظومات شعرية مدونة على اثني عشر لوحاً وهذه النسخة تعود الى القرن السابع قبل الميلاد (وهي النسخة الآشورية من خزانة الملك آشور بانيبال) : وهي مؤلفة من عدة قطع وأجزاء تتعلق بحوادث وأعمال مختلفة . فمن هذه الأجزاء المهمة القصص الدائرة على أعمال جلجامش البطولية ومغامراته مع صديقه انجيدو . وقسم آخر مهم يدور على رواية الطوفان الذي يؤلف بنفسه موضوعاً مستقلاً من الناحية الفنية وقد تضمن ذلك اللوح الحادي عشر . وهناك

١١٠ صحيفة من القطع المتوسط - تلخيص
كان المعنيون بالأساطير والملاحم الشعبية في العالم العربي . يتطلعون الى اليوم الذي تترجم فيه الصيغة الشعرية البابلية لأسطورة جلجامش القديمة ، ذلك لأن هذه الأسطورة لها مكانة مزدوجة في الفكر والأدب على السواء ، فهي - أولاً - من روائع الآثار الأدبية في حضارة الانسان ، واستحقت من أجل ذلك شهرتها العالمية بين أساطير الشعوب . وهي - ثانياً - من أقدم ما حقق به الانسان القديم . وجوده بالفن الأدبي بعد أن كانت أسطورة تفسر ظواهر الحياة والطبيعة والكون . وما هو الاستاذ طه باقر يعكف على هذه الرائعة ويقدمها بأسلوب عربي واضح بعد أن يمهّد لها بدراسة تفصيلية تضعها في مكانها التاريخي والفني . ولقد أورد الأستاذ طه باقر في تمهيد الخصائص العامة للأدب العراقي القديم فهو بالإضافة الى كونه من أقدم آداب الشعوب فإنه قد وصل إلينا غير محجور أو محجرف أي كما كتب ودون بأنامل الكتبة السومريين والبابليين قبل ٤٠٠٠ عام كما أن الشعر في حضارة وادي الرافدين كان على مايرجع أقدم إنتاج أدبي مثله في ذلك مثل الشعر في آداب الحضارات الأخرى وكان منشؤه من الغناء والقصيد الشعبي . ولعل أبرز ظاهرة في أدب العراق القديم - كما يلاحظ في ملحمة جلجامش - كثرة التكرار والاعادة مما قد يبعث السأم والملل في بعض المواقف في ملحمة جلجامش وأسطورة الخليفة البابلية الى جانب استبان الحوادث أو بالاحرى استبان ما تتمخض عنه الأحداث مما يضعف من الاحساس بالتوقع أو التشويق .





لوح من ألواح الملحمة
بالخط المسماري

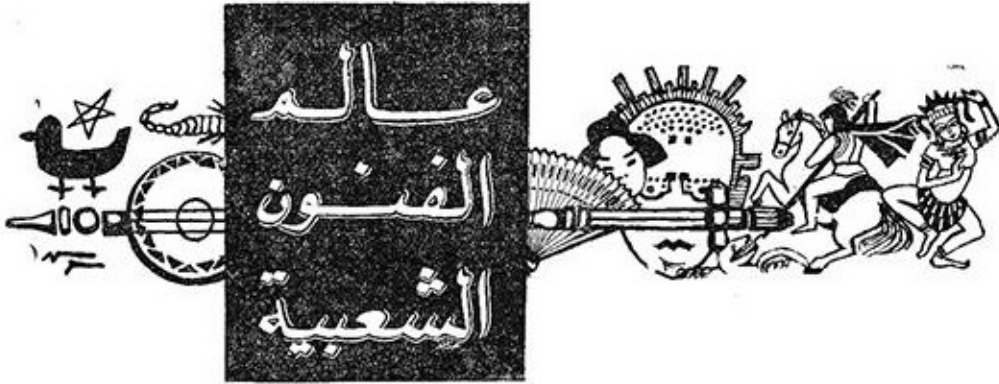
انجليزية كانت تعد أحدث ترجمة للملحمة في نظرها وقتذاك ويعترف الاستاذ باقر بأنها : كانت ترجمة حرفية تقريبا اقتصرت على مطابقتها لتلك الترجمة الانجليزية سطرا بسطر ولم يتسع الوقت لمقابلتها بالنصوص الأصلية الا في مواطن قليلة ولم يراع في نشرها أنها قصة متسلسلة مطردة .

وهو اليوم يقدم هذه الترجمة المتكاملة التي جمع فيها بين الدقة في النقل المباشر عن السومرية الى روعة الأسلوب ورصانته مع وضوح المعنى وأورد كتابة مسمارية لفقرات من الملحمة وما يقابلها من حروف لاتينية لكي يسهل على القارئ، نطقها وذيلها بشروح تفسر بعض الظواهر التي وردت في الملحمة وتقربها الى القارئ العربي في وقتنا : وليس أعظم من تحية عالم بالاقبال على علمه والاحساس بالحاجة اليه في مرحلة يحاول فيها الشرق العربي أن يتعرف على مكانه الحقيقي من تراث الانسان .

قسم ثالث تضمنته اللوح الثاني عشر الذي يكون بنفسه قصة لا علاقة لها بسياق حوادث الملحمة ولا بموضوعها العام اذ أنها تدور على وصف العالم الأسفل أو عوالم الأرواح كما شاهده أنجيدو صاحب جلجامش .

وقد عرض الاستاذ طه باقر للجهود التي بذلت في الكشف عن ألواح هذه الملحمة وسجل أهم الترجمات التي نهض بها المتخصصون منذ القرن الماضي الى الآن ونبه الى أهمية هذه الملحمة بالإشارة الى التقرير الكامل للمؤتمر السابع للمستشرقين المنعقد في باريس عام ١٩٥٨ وهو التقرير الذي تركز حول جلجامش وملحمته . وقد استشهد في دراسته وترجمته بالبحوث والدراسات المنشورة في أمهات المجلات العلمية .

وقد اشترك الاستاذ طه باقر مع أحد زملائه في ترجمة هذه الملحمة الى اللغة العربية ونشرت عام ١٩٥٠ وقد اعتمد الناقلان على ترجمة



يقدمها : اميل عازر وهب
وفكرى منير

اسطوانتان الموسيقية والاغاني الشعبية المصرية

وقامت اللجنة برحلة في أنحاء الجمهورية العربية المتحدة من فبراير سنة ١٩٦٧ حتى سبتمبر سنة ١٩٦٧ . وقد قطعت اللجنة ما يزيد عن ١٥٠٠٠ كيلومترا جمعت فيها حصيلة فنية كبيرة .

واختير من هذه الحصيلة ثمانى وثلاثون مقطوعة موسيقية وغنائية سجلت على اسطوانتين (٣٣) ويستغرق الاستماع اليهما ساعة وعشرين دقيقة . . .

ولم يقتصر جهد اللجنة على هاتين الاسطوانتين بل رأت أن تزودهما بكتيب ترجم الى ثلاث لغات الفرنسية والانجليزية والالمانية بالاضافة الى اللغة العربية .

وزود الكتيب بمجموعة من الصور الفوتوغرافية للآلات الموسيقية الشعبية . . . والرقصات والفرق الشعبية التى تنتشر فى قرى ومراكز الجمهورية .

أما من حيث المادة التى تضمنها الكتيب . . . وطريقة عرضها . . . فقد خصص الجزء الأول لعرض معلومات استخلصت من الواقع الميدانى

نتناول فى هذا العدد حدثا هاما فى عالم الفنون الشعبية بالجمهورية العربية المتحدة بل والأمة العربية عامة . فلأول مرة تظهر فى الاسواق الاجنبية والمحلية اسطوانتان للأغاني والموسيقى الشعبية المصرية ، تقوم بنشرها وزارة الثقافة كى تعطى للعالم أجمع ومحبى الفنون الشعبية صورة حية صادقة عن موسيقانا وأغانينا الشعبية ، كما سجلت من تجمعات الناس فى بيئاتهم الطبيعية ومن خلال مختلف المناسبات الاجتماعية والحياة اليومية كما هى . . . بلا تحوير أو تبديل لتؤكد للجميع مكانة تراثنا الشعبى ومدى ما يزخر به من ألوان فنية .

وقد أمر السيد / الدكتور وزير الثقافة بتشكيل لجنة مكونة من السيد/ تيمريو الكسندرو الاستاذ بمعهد الاثنولوجيا والفولكلور بجمهورية رومانيا الشعبية الاشتراكية والخبر السابق لدى وزارة الثقافة واميل عازر وهب الباحث بادارة البحوث - للقيام بدراسة وبحث وتسجيل الاغاني والموسيقى الشعبية المصرية ثم طبع اسطوانات بها .



مواطنهم ومشاربهم ٠٠٠ ومع مجموعة منهم نعيش ونسمع الكثير من أغانيهم التي كثيرا ما تشيد بقوة ابلهم وشدة مراسها ، وأحيانا أخرى تتغنى بحياة الصحراء ٠٠٠ حياة الحرية والانطلاق ٠٠٠ ثم الحنين للعودة ولقاء الأهل والأحبة ٠٠٠ وكل هذا بأسلوب رائع جميل لا يخلو من خيال أخاذ ينساب في غدير لحنى يتفق وإيقاع سير القافلة في رحلة البقاء .

وهاكم تلك الاغنية التي سجلت لاثني من الرجال قاما بالغناء معا بالتتابع ونقلنا عن استمارة الميدان - وهي كاستمارة الاستبيان وقد استعمل أثناء هذه الجولة نوعين من الاستمارات استمارة خاصة بالراوى واستمارة أخرى خاصة لكل قطعة موسيقية آليه أو غنائية أو رقصة -

الاسم : عوض سليم محمد

السن : ٣٢ سنة - متزوج

المهنة : تاجر جمال

البلد : دراو - مركز كوم أمبو - محافظة أسوان

عن خصائص الموسيقى الشعبية المصرية ٠٠٠ وعرض الجزء الثاني من هذا الكتيب للكثير من الآلات الموسيقية الشعبية وخصائصها ٠٠٠

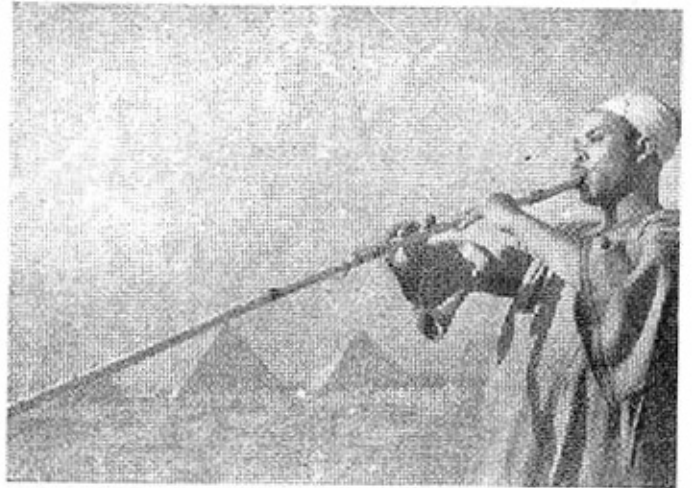
وتناول الجزء الثالث والآخر المادة المسجلة بالشرح الموجز ، وبيانات عن الذين قاموا بالغناء أو الرقص أو العزف من حيث اسمائهم ، وأعمالهم ، وأعمارهم ، وحالتهم الاجتماعية ، ومجال اقامتهم ، ثم فقرات عن تاريخ حياتهم وبعض الملاحظات التي يكون لها أهمية في مجال البحث .

وقد أحقت بهذا الكتيب خريطة للجمهورية العربية المتحدة كي ترشد السامع جغرافيا الى الأماكن التي تم فيها تسجيل هذه القطعة أو تلك . وفيما يلي محاولة لعرض المادة المسجلة :

أولا : : : أغاني العمل :

لا شك أن ألوان الفنون المختلفة مدينة الى حد كبير للعمل في وجودها وازدهارها ، وإيقاع الاغنية مستوحى من الإيقاع الذي تقتضيه طبيعة كل عمل وبالغناء يتغلب الانسان عمليا على كل ملل ، ويهر انوقت مهما طال وثيدا رقيقا ، واليك على سبيل المثال العامل الذي يروى حقلة بالشادوف أو الطنبور أو الساقية ٠٠٠ أو رجال القوافل حيث يطول الترحال عبر الصحراء .

وفي دراو - مركز كوم أمبو - محافظة أسوان - التي تعتبر سوقا رئيسيا ومحطا هاما لقوافل الابل على درب الاربعين ، وملتقى العديد من رجال القوافل وتجار الابل على اختلاف



يا جملى يا أزرق النابى
يا شمس غيبى يا سفاين حلى
بلدى بعيدة وخاطرى فى محلى
أنا بامدح المليح وبامدح
أبو قبه خضره والمسايك ريحى
جيه . . . جيه

ونموذج آخر اشترك فيه الليشى محمود عبد
النبي مع الاثنى السابق ذكرهم فى النموذج
الاول . . . ومن واقع استمارته وردت البيانات
التالية :

الاسم : الليشى محمود عبد النبي

السن : ٤٧ سنة متزوج

المهنة : عامل - بحارى

البلد : دراو - كوم امبو - اسوان

ملاحظات : يجيد غناء لون من ألوان
الغناء الشعبى الذى ينتشر ابتداء من هذه
المنطقة حتى السودان ويسمى هذا اللون بالمربوع .
وقد تأثر فى هذا باحد المغنيين الشعبيين الذين
اشتهروا منذ مدة طويلة جدا وهو المرحوم جاسم
رفاى وقد اشترك معه فى الغناء . ثم بدأ ينفرد
بالنشاط الفنى .

وينتمى الليشى محمود عبد النبي الى قبائل
العبادة .

الليشى محمود عبد النبي :

جمال يا جمال يا جمال - جملى المولد شايلى اجمالى
لو كنت فاضى يا جملى او مالى
ركىز حمولك لو يمين او شمالى

ملاحظات : فى أوقات الفراغ وفى ليالى الافراح
والسمر يقوم بالعزف على الطنبورة ودق الكف
وينتسب الى قبائل البشارية وقد تعلم الحدو
من مصاحبه لوالده فى اسفاره

الاسم : سليمان محمود على الأزرق (شهرته
ذروف)

السن : ٤٠ سنة - متزوج

البلد : دراو - مركز كوم امبو - محافظة
أسوان

المهنة : جمال

ملاحظات : يرجع أصله الى قبائل الانصار ،
وقد ورث هواية الحدو والرقص بالسيف والكرج
ودق الكف عن والده الذى اشتهر باجاده لهذه
الالوان من الفنون .

عوض سليم محمد :

يا بكرتى يا أم الجرس رنانه
فى خوض البحود ولا حيرانه
خشيت البلد نقرزت الطيرانا
فرحت أنا لما رأيت الأهل ورانا
جيه جيه

سليمان محمود الأزرق :

شدت فوق جعود ولنتبه رعيه
سفر سته يوم ونجيبه فى ضحاوية
وسكنتى فى الجبل والسكنى تبقى هنيه
لا يجيبنا شيخ خفر ولا يجيبنا عساكر الداورية
ارم . . . ارم

عوض سليم محمد :



سليمان محمود الازرق :

يا بكرتى الخنانة الشيل يشلنه جمال القدر
وحجر تقيل يشيلنه ووسط الطريق يرمنه
وجمالى بتقله البديده

وشاغله حديد
وبلدى بعيدة

عوض سليم محمد :

يا جملى يا جملى مهما تقل الحمل عليك
ما مال على العقله توصل
وعلى راسيه تتحمل وسط الجمال
تفرج اجمال ومين ائلى يقول الجراب
يسابق الجمال

ويقرران أنهم حفظوا تلك الاغانى بلحنها الخاص
منذ طفولتهم من معاشره خداة الأبل من البشارية
والعبادة الذين يجولون فى الصحراء ..

ومن المعروف أن هذه الاغانى لخداه الأبل هى
أصل الاغانى الشعبية القومية والخان هذه الاغانى
يختلف باختلاف الجهات .. ويلاحظ فى تلك
الاغانى أن الطبقة الصوتية تتغير فى نهاية كل
مقطع موسيقى ()

وفى ادفو الشرق - محافظة أسوان - نستمع
الى مجموعة من العمال فى محطة هندسة العائمات
- بالعطوان - ادفو الشرق - حيث كانوا يعملون
فى رفع احدى المراكب الفارقة فى النيل . وقد
أخذ العمال يغنون يقودهم رئيسهم .. ومن
واقع استمارته وردت هذه البيانات :

الاسم : أحمد حسن

السن : ٤٥ سنة متزوج

المهنة : ريس بحر

البلدة : أبو طشت - محافظة قنا

ملاحظات : يعمل ريس بحر منذ عشرين عاما
(والاغانى التى يقولها كان يسمعها من أولاد
الكار .. وهو لا يحفظ وانما يردد ما يقرأ على
باله ..

والمجموعة : سراج حسن / عبد الحفيظ صيام
امام سلام / محمود عبد الرجال / نوبى محمد
عمر / عبد المنعم ابراهيم / سيد حسن / سيد
عبد الله ابراهيم / أحمد فاضل / على البادى .
والجميع عمال بمحطة هندسة العائمات ()

الريس

صل ع النبى

يا الا هيل

هوه ده جاى

واحد واحد

ياللا هيل

ياللا يا خوى

يا بن أبوى

ياللهيل

أنا وهو

تسلم رجالى

يا اهل الحسن

يا الا المروة

صل ع النبى

المجموعة

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

صل ع النبى

افتاة الكبرى

اللوزة فين

الثانية فين

الثالثة فين

أبوصك فين

حط في عبك

احمد ربك

يا للوزة

قفاطين منك

ضربة تجنك

اللوزة فين

المجموعة

اهيه

اهيه

اهيه

أهوه

حطيته

حمدته

يا للوزة

يا للوزة

يا للوزة

اهيه

وفي اخميم محافظة سوهاج سجلت تلك الأغنية

لمجموعة من الفتيات تتراوح أعمارهن ما بين

سبعة أعوام حتى العاشرة تقودهن فتاة كبيرة ٠٠

ومن واقع الاستمارة وردت البيانات الآتية :

الاسم : فتحية فرج

السن : ١٥ سنة

المهنة : فلاحه

البلد : اخميم ٠ سوهاج

ملاحظات : تقول ان جميع فتيات القرية

يرددن مثل هذه الأغاني في موسم جمع

القطن

حصيلة ما جمعته كل فتاة في عبا (رداؤها »

الفتاة الكبرى

يا قطن يا حرايرى

يا حزام أبو ابراهيم

واللى مـ يزرعكشى

يا قطن يا حرايرى

واللى ما يزرعكشى

طول السنة حزين

طول السنة حزين

وهناك على شواطئنا مع الصيادين في رحلة

الحياة المليئة بالمخاطر والتي يتوارثها الأبناء عن الآباء

كالقدر المحتوم ٠٠ نلتقى بجماعات من الصيادين

بالمطرية بحيرة المنزلة - محافظة الدقهلية ٠

وقد جرى العرف على أن يصعد الى القارب أولا

أكبر الصيادين سنا وقد يكون الجد أو الأب أو

العم ٠٠ مسبحا باسم الله ورسوله الكريم ومن

خلفه المجموعة تردد وراءه التسبيح ٠٠ وحينئذ

يبدأ العمل ٠٠ وكل ينهمك بعمله وهنا نجسـد

(ريس المركب) يقود العمل والغناء ومجموعة

الصيادين تردد الغناء في ايقاع منتظم ويختلف

اللحن وسرعته فأحيانا سريعا نشطا يستحث

الجهد والنشاط وذلك أثناء رفع الشراع أو جذب

الغزل (الشباك) وهي مملوءة بالصيـد الوفير

وأحيانا بطيئا هادئا حينما يركب البحر ٠ والأغنية

التالية سجلت لمجموعة من الصيادين ومن واقع

استماراتهم وردت البيانات التالية :

١ - عباده رفاعى السحراوى (٤٥ سنة) متزوج

صياد - مطرية - منزله - دقهلية (من قبيلة القاصنة)

٢ - عرفة ابراهيم مسلم (٣٢ سنة) متزوج -

صياد - مطرية - منزله - دقهلية (من قبيلة القاصفة)

٣ - السيد أحمد حبشنة (٦٥ سنة) متزوج ريس

صيادين - مطرية - منزله - دقهلية (من قبيلة العقبين

٤ - منصف محمد عياد محمد (٣٨) متزوج -

صياد - مطرية - منزله - دقهلية (من قبيلة العقبين

ويقطن المطرية قسبلتان منذ زمن بعيد ، هما

القاصنة والعقبين وقد قدمتا من شبه الجزيرة

العربية ومارستا الصيد في السواحل الشمالية

وبحيرة المنزلة والى هاتين القبيلتين ينسب مجموعة

الصيادين التى سجل لها ٠ وفى الجزء الشرقى من

المطرية تتمركز عائلات البرامكة وكلها تعمل فى

الصيد ٠٠ ولها طابع خاص فى الغناء ٠

وللأسف الشديد لم نتمكن من التسجيل لها ٠

لارتفاع قيمة الأجر الذى طلب منا ٠٠ وهذا يرجع

الى أن بعثات الاذاعة والتليفزيون والسينما تعطيها

أجورا خيالية مما دعاها الى المبالغة فى قيمة الأجر

عندما ووجهوا بباحثى الفولكلور ٠

وقبل أن أعرض النص الغنائى ٠٠ أود الإشارة

الى أن كافة التعليقات من الناحية الموسيقية هى

نقلا عن السيد / الأستاذ يتيريو الكسندرو

الأستاذ بمعهد الاثنولوجيا والفولكلور بجمهورية

رومانيا الشعبية الاشتراكية ٠ والذى عمل خبيرا

لوزارة الثقافة طوال عامين ونصف ٠

فى الأغنية التالية وهى من أغاني الصيادين

السابق ذكرهم - يظهر نوع يستلفت النظر من

تعدد التصويت (البوليفونى) فى بدايته وصوت

المغنى المنفرد غالبا ما يعلو أصوات الجماعة المرددن

لللهذهب فى ايقاع منتظم

وتقول كلمات الأغنية :

والأغنية التي سجلت لهم يرددونها أثناء جذب الشباك (بلغتهم المهنية - الغزل) محملة بالصيد في موسم السردين :

رئيس المركب	ومجموعة الصيادين
هيه هيه	يا الا يا ريس
الحير ياما	يا الا يا ريس
سردين ياما	يا الا يا ريس
الثيل جانا	يا الا يا ريس
الحير جانا	يا الا يا ريس
يا الا معانا	يا الا يا ريس
شدو بهمة	يا الا يا ريس
ارم غزولك	يا الا يا ريس
يا الا حوط	يا الا يا ريس
يا الا مجدافك	يا الا يا ريس
الحير زاد	يا الا يا ريس
هيه هيه	يا الا يا ريس
الطرح نظيفه	يا الا يا ريس

(حصيلة الصيد وافرة وتحقق دخلا كبيرا)

يا الا يا ريس	يا الا يا ريس
هشوا قدامك	يا الا يا ريس
هشوا السمكات	يا الا يا ريس
حوط يا الا	يا الا يا ريس
وارم غزولك	يا الا يا ريس
خير ياما	يا الا يا ريس
نور جانا	يا الا يا ريس
شدوا بهمة	يا الا يا ريس
سردين ياما	يا الا يا ريس

ومن المعروف جيدا أن محصول السردين يعتبر في منزلة محصول القطن لدى المزارعين ٠٠ فهو يعتبر محصولا سنويا تعتمد عليه الحياة طوال السنة بأكملها وموسم السردين تماما كموسم جنى القطن - يعتبر موسم الافراح والليال الملاح .

مجموعة الصيادين

قاصدين الله	رئيس المركب
قاصدين الله	قاصدين الله وعلى الله
قاصدين الله	وعلى الله
قاصدين الله	قاصدين الله وعلى الله
قاصدين الله	هيل هيلي
قاصدين الله	أول كلامي يا الله هيلي
قاصدين الله	امدح محمد
قاصدين الله	طه نبينا
قاصدين الله	العربي المشفع
قاصدين الله	من يزوره
قاصدين الله	النبي يسعد
قاصدين الله	هيل هيلي

ومن الجدير بالذكر أن هذه الأغنية تردد عندما يركب الصيادون البحر وتبدأ رحلة الصيد ٠٠

ونموذج آخر لأغاني الصيادين من أبي قير - الاسكندرية ويطلق على أغاني الصيادين اسم (ملائيه) وقد سجلت هذه الأغنية لمجموعة من الصيادين المقيمين في أبي قير ويعملون في هذه المنطقة حتى بلدة رشيد منذ مدة طويلة ومنهم :

بدر عباس السخاوي ٦٥ سنة ريس بحر متزوج أبو قير
عبد طوبه سيد ٦٠ سنة صياد متزوج أبو قير
شعبان عبد الرحيم العدوي ٢٢ سنة صياد متزوج أبو قير
سمير أحمد ابراهيم عبد الله ١٩ سنة صياد أعزب أبو قير

ومن المعلومات التي وردت أيضا في استماراتهم ٠٠ أن هذه الأغاني ليست من تأليفهم وإنما سمعوها من الاقدمين وتناقلوها ٠٠ هذا بالإضافة الى أن منطقة الصيد تمتد الى ما بعد رشيد بعدة كيلو مترات .

وقيل أن نأتى الى نهاية الحديث عن أغاني العمل
 ٠٠ هناك ملاحظة يجب أن نعرض لها سريعا وهى
 أن كل ما يؤدى من غناء أثناء العمل ليس بغناء عمل
 فقد يغلب العشق والهيام على العامل أثناء عمله
 ويستمرسل فى مناجاة حبيبته ، ولا يحول ذلك بينه
 وبين مواصلة عمله سواء فى ادارة شادوفه أو
 طنباره مثلا ٠٠ وغنى عن الذكر أن هذا عشق
 للمغنى كما انه لا يعوق سير العمل فهو ليس
 بمستوحى أصلا من ايقاع العمل ٠

وتوضيحا لذلك تلك الاغنية التى سجلت من
 الحقل لثنين من المزارعين وهما يقومان برى أرضهما
 بواسطة الطنبور (أو البدال) وذلك فى بلدة
 مازورة - مركز سمسطا - محافظة بنى سويف .
 وفضلا عن استمارة البحث الميدانى وردت تلك
 البيانات الخاصة بالأفراد موجزة :

١ - الاسم : عبد العظيم ابراهيم عبد الرحمن

السن : ٤٠ سنة متزوج

المهنة : مزارع

البلد : مازورة - مركز سمسطا بنى سويف

ملاحظات : يردد الكثير من الاغاني التى حفظها
 عن والده والآخرين ٠

٢ - حسن عبد الجواد خليفة

السن : ٣٨ سنة متزوج

المهنة : مزارع

البلد : مازورة - مركز سمسطا بنى سويف

ملاحظات : يسمع الآخرين يرددونها فيردددها
 مثلهم - وذلك منذ صغره ٠

ومن المعروف لنا جميعا وكلنا أبناء الريف هو
 أن تشغيل الطنبور يتطلب اثنين من الرجال
 يعملان معا يدا بيد ، ولذلك فهما أيضا يشتركان
 فى الغناء ٠٠ فكل منهما يجلس على جانب القناسة
 فى مقابلة الآخر ويمسكان سويا بنزاع (الطنبور
 أو البدال أو العود) الراقد فى وسط القناسة

ويعملان معا فى وقت واحد ويغنيان بالتتابع ٠
 عبد العظيم ابراهيم عبد الرحمن

حسن عبد الجواد

عبد العظيم

عاشق النبى طه الزين الى انت ساعيله

حسن

عاشق ع الحبيب صلى وده طه الزين الى نسعاله

عبد العظيم

قلبي يحب النبى واللى يصلى عليه

حسن

يا سايق البلى روق وادى للجهيل ناقة

عبد العظيم

يا سايق البلى روق وادى للجهيل ناقة

حسن

ودى طنطا بلدك يا سيد ومصر بلد الامام

عبد العظيم

ودى طنطا بلدك يا سيد ومصر بلد الامام

حسن

أبو حلاوة ينادى ويقول يا زائر النبى

عبد العظيم

أبو حلاوة ينادى ويقول يا زائر النبى

حسن

عادو عليك الشور يا سمير

عبد العظيم

يا مين يخبر عزيزة يونس على المعديه

حسن

ودى عالي، تخبر عزيزه يونس على المعديه

عبد العظيم

فداك المال يا سمير يا مرود كحل لعيونى

حسن

فداك المال يا سمير يا مرود كحل لعيونى

والموال التالى من اخميم محافظة سوهاج وفى
 أحد ورش النسيج المتواضعة حيث تدار الانوال



ساعة سعيمة وساعة بالروح ليكم
احسب الناس شرب الكاس حل ليكم
جناب المسك والروح في طلوع الروح مانساش
لياليكم

ولا يفوتنا الاشارة الى ان الاغنية التي يؤديها
فرد واحد تجرى على نقيض الاغنية الجماعية فهي
ذات قالب حر مرتجل وتغنى في ايقاع حر وفي
انطلاقة واسلوب، القائي يغلب عليه فن السرد
وحرية الحركة .. ولا شك ان كل هذا في ما يقطع
ملل رتابة العمل ممايعين العامل بدوره على متابعة
العمل .

وساكتفى بهذا القدر في هذا المقام .. وفي
نهاية موضوعي اري ان الراي النهائي على هذا
التراث الذي تناقلته الاجيال شفاهيا لا يكون الا
للجماهير .

اميل عازر وهبه

يدويا على نحو بدائي محض سجل هذا الموال الذي
غناه اجداد العمال اثناء العمل على النول . ومن
المميزات المعروفة للموال حرية انطلاقه اى عدم
تقيده بايقاع وهو ما يسميه الفنيون بالايقاع
الحر .

ومن واقع استمارة البحث الميداني بالنسبة
للاوى وردت البيانات التالية :

الاسم : جابر خليل ابراهيم

السن : ٤٢ سنة متزوج

المهنة : نساج

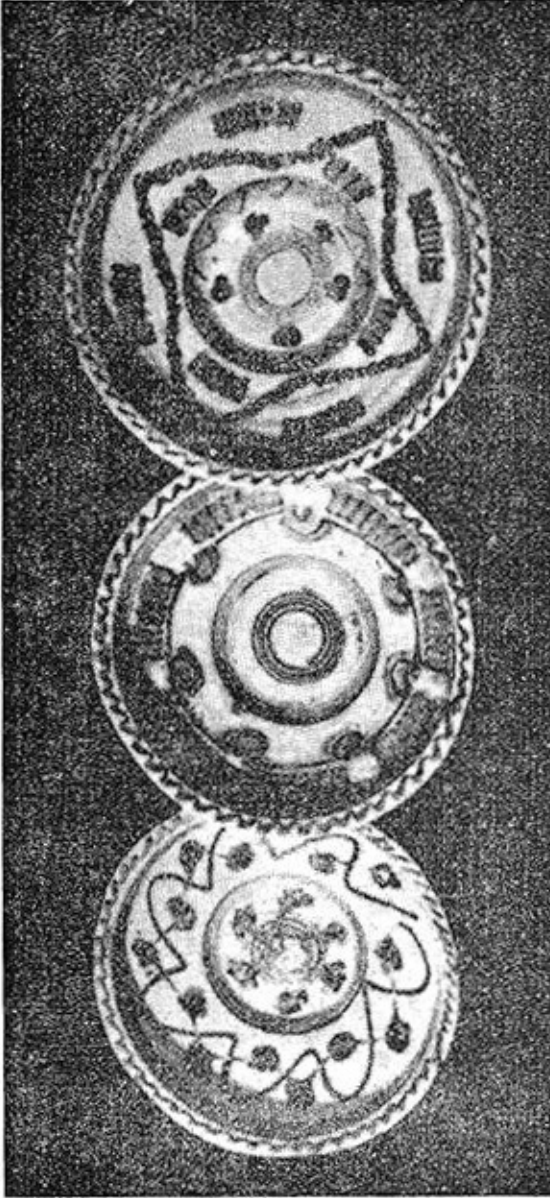
البلد : اخميم - محافظة سوهاج

ملاحظات : هذا الموال سمعته منذ حوالى خمسة
عشر عاما من اجداد العمال الذين عملوا معه

ويسمى صابر حبيب

يا ليل يا عيني يا ليل يا عيني

متحف الفنون الشعبية بيوخارست



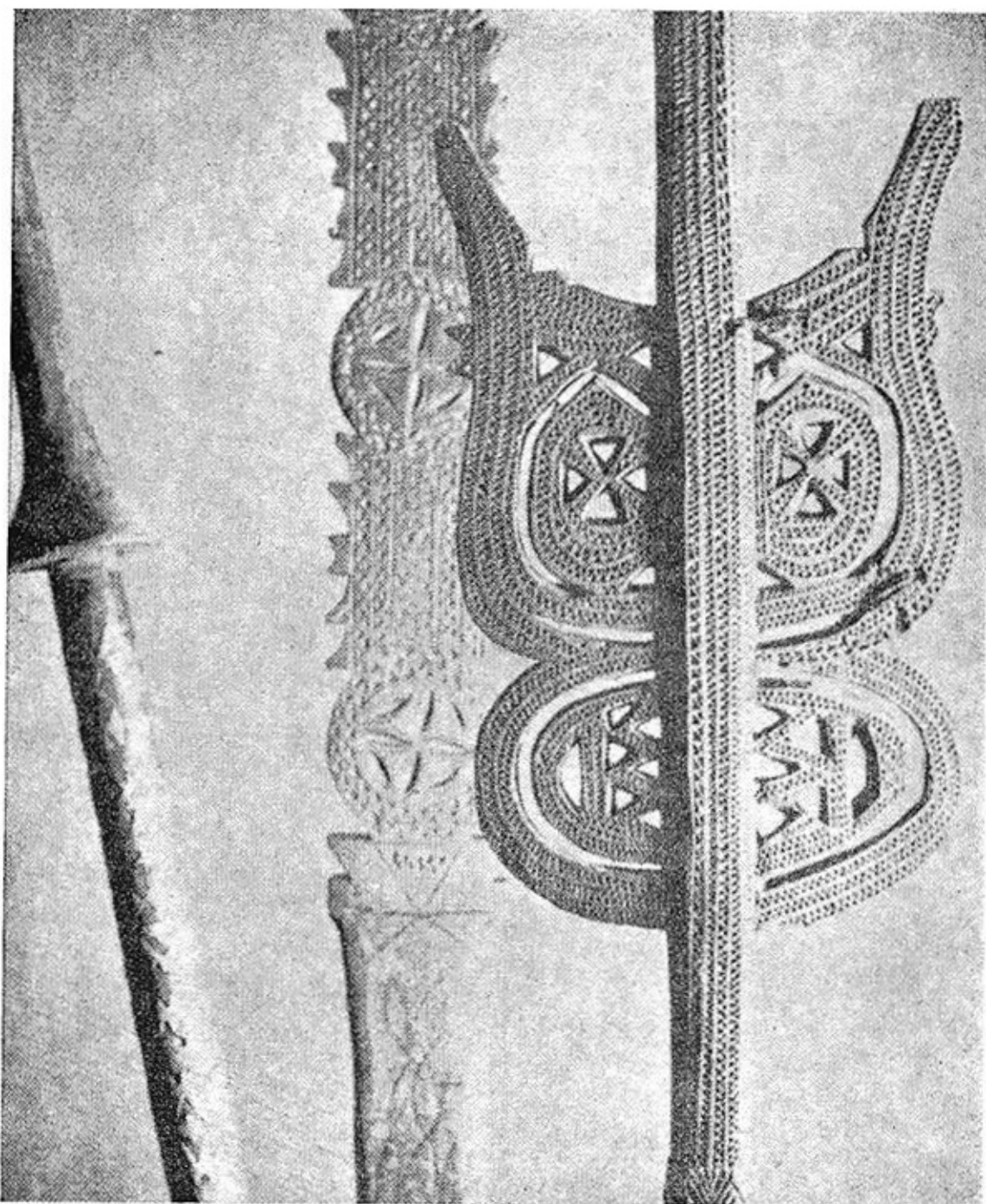
أطباق من الفخار
الملون من هوريزو .
من مقتنيات متحف الفنون
الشعبية ببوخارست

أنشئ متحف الفنون الشعبية لجمهورية رومانيا
في عام ١٩٠٦ . وقد كان من الضروري إقامة هذا
المتحف نظرا لغنى وتنوع أشكال الفن الشعبي
وأنماطه في رومانيا . ولذا فهو يجمع في اهتمامه
بين الفن الشعبي والاثنوجرافيا .

ولقد ازدادت المجموعة التي يضمها المتحف ،
والتي تشتمل على مجموعات خاصة بشعوب
رومانيا على اختلافها ، الى جانب مجموعات من
بعض البلاد المحيطة برومانيا ، حتى بلغت
٤٠٠٠٠ قطعة . وهذه المجموعات مصنفة على
أساس علمي دقيق طبقا لأنواعها ، والمناطق
الاثنوجرافية التي تنتمي اليها ، والمراكز التي
توجد فيها ، وطبقا لأنماطها وأشكالها المتنوعة ،
ونموذجها الزخرفي ، وتطورها التاريخي .

وأدى نشاط المتحف المتزايد في السنوات
الآخيرة الى تنظيم معارض تستمر لفترات محددة .
وهذه المعارض لا تقام داخل جدران المتحف
فحسب ، ولكنها تقام في أماكن أخرى أيضا .
وللمتحف دور هام في هذا المجال إذ أنه بجانب
المعارض - التي تهتم بإبراز موضوعات خاصة -
التي تتخذ مكانها عادة في المتحف نفسه أو في
المباني الملحقة بمتاحف أخرى فقد نظمت عدة
معارض في أماكن عامة في مدينة بوخارست مثل
بيوت الشباب والحدائق العامة والوكالات
السياحية والمصانع . وإذا كانت المعارض المقامة
خارج المتحف تهتم بعرض الفنون الشعبية بوجه
عام ، فإن المعارض التي تنظم داخل المتحف تهتم
بعرض موضوعات خاصة تقوم بإبراز بعض
جوانب هذا الفن مثل الأزياء الشعبية ، وفنون
الحفر على الخشب ، والزخارف الشعبية .

ويمتد النشاط الثقافي والتعليمي للمتحف في
مجالى الاثنوجرافيا والفولكلور فيشمل دورات
منتظمة تلقى أثناءها المحاضرات ، ويتسابق
الشباب والعمال خلالها في كتابة موضوعات عن
الفن الشعبي ، بالإضافة الى ما يقدم للمتريدين



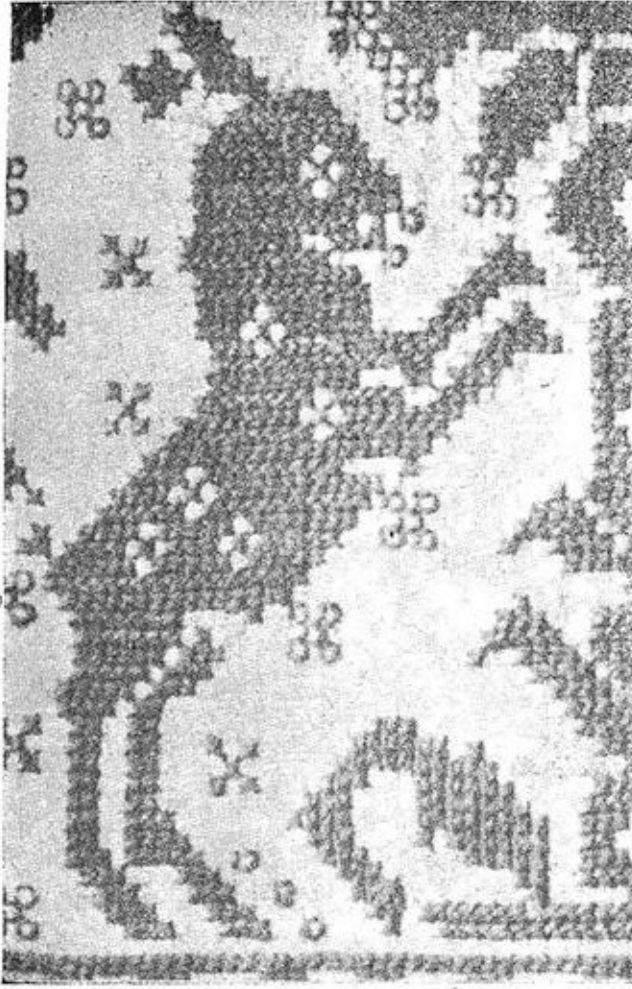
مفازل خشبية

من الفنانين • ولهذا نجد أن كثيرا من الفنانين وطلاب الأكاديميات والمدارس الفنية على حد سواء يقومون بأبحاث تهدف إلى جمع الشواهد التسجيلية •

وتشمل مجموعة المعروضات على جميع فروع الفن الشعبي الروماني • الفخار ، الخزف ، الأثاث ، النحت البارز على الخشب ، الأواني

عليها من عروض تليفزيونية وأفلام تسجيلية ومطبوعات ومقالات في الصحف •

ويضاف إلى ذلك ، أن الإبقاء على الحرف الشعبية وتطويرها ، والحصول على أشكال مستحدثة من الفن الزخرفي تجد من خلالها القيم الخاصة للفن الشعبي وسيلة للتعبير الحديث ، ويهم أيضا المشتغلين بالصناعات الخفيفة والكثيرين



والادوات المنزلية ، المنسوجات ، التطريز ،
الزخارف ، النحت على العظام ، الرسم على
الزجاج .

وترجم معظم هذه المعروضات الى فترة ازدهار
الفن الشعبي برومانيا ، من القرن السابع عشر
الى القرن العشرين ، وهي تحتل اصدق تمثيل
تنوع الفن الشعبي الروماني وروعته .

الفخار والخزف

لقد تطورت صناعة الفخار تطورا كبيرا في
رومانيا ، ويمكننا متابعة هذا التطور من خلال
المراحل الثلاث التي مرت بها هذه الصناعة ، وهي
الفخار الاسود ، والفخار الاحمر والخزف
المصقول .

وتزيد مجموعة الخزفيات بالمتحف عن ٧٠٠٠
قطعة .

المصنوعات الخشبية

تضم هذه المجموعة أكثر من ٤٠٠٠ قطعة .
وهي تستحق الاهتمام لسببين . أولا : تنوع
انماطها وأشكالها . اذ تشمل عناصر معمارية
كالابواب والاعمدة بجانب الاثاث الريفي ذي
الطابع الفني والوانى التي تستخدم في مختلف
المهن والحرف والادوات المنزلية كالمغازل . الخ

ثانيا : تنوع الاشكال الزخرفية بها رغم
بساطة الوحدات الزخرفية المستخدمة . وتعتمد
هذه الاشكال الزخرفية على عدة طرق أهمها
النحت البارز والغائر . وأهم الوحدات الزخرفية
المميزة لفن الحفر على الخشب برومانيا تلك
الوحدة التي تشبه ناب الذئب مع عدد لا يكاد
يحصى من الوحدات التشكيلية المختلفة المستمدة
منها .

مشغولات العظام والقرون

تتمثل هذه المجموعة في الاواني الدقيقة
المصنوع بعضها من العظام والبعض الآخر من
مسحوق قرون الوعول ، وهي فى الغالب محلاة



القيمة في رومانيا بأسرها . ويلاحظ أن الأسلوب الفني المستخدم في نسجها يشبه إلى حد كبير أسلوب المنسوجات القبطية حيث نجد الموتييف النباتي ، أي الوحدات الزخرفية التي تعتمد على النبات ، والموتييف الزخرفي في تكوينات ذات قدر كبير من الابتكار والأصالة .

الزى القومى

ومن الطبيعي أن يكون للزى القومى مكانة بارزة في حياة الشعب الرومانى ، وأن يرتبط في مادته وصوره بالأقاليم المختلفة بعمل الإنسان وظروف حياته ، وأن يتنوع بحيث يستوعب بأسلوب فنى كالتكتان والحريير والصوف والجلد والفراء ، وهذا كله يفسر التطور الكبير الذى مر به الزى القومى من خلال الفولكلور .

وتتكون المجموعة من حوالى عشرة آلاف قطعة من الأزياء الوطنية التي تمثل مختلف المناطق الاثنوجرافية . ويلاحظ أن كل نوع من هذه الأزياء ذو طابع زخرفى خاص، فالاقمشة الكتانية تزخرف عموما بتطريز جميل، بينما تحلى الملابس الصوفية الثقيلة بالفراء .

مجموعة الايقونات المنقوشة على الزجاج

وهى ذات طابع يمتاز بقوة التعبير ، بالرغم من عامل الاقتصاد فى الرسوم والألوان المستخدمة . ويلحق بهذه المجموعة مجموعة بيض عيد الفصح الملون والصلبان الخشبية المزخرفة والأختام الخشبية لحبز القربان المقدس .

ويضم المتحف مكتبة بها ما يزيد على ٧٠٠٠ كتاب وحوالى ٥٠٠ مجلة . وقسم للصور يضم حوالى ٨٥٠٠ صورة و ٣٥٠٠ شريحة عن الفولكلور .

وجدير بالذكر فى أن هيئة المتحف تبذل اهتماما كبيرا لدراسة عنصر الابداع فى الفن الشعبى بكل ما فيه من عناصر مبتكرة ، الى جانب الاسس الحرفية التي يقوم عليها ، لمعرفة مدى استغلالها فى الفن الزخرفى الحديث برومانيا .

فكرى منير



بوحدة زخرفية على شكل الزهرة أو الشمس من مادة القرون البارزة أو منقوشة بالألوان .

مجموعة الآلات الموسيقية

وهى تضم تقريبا جميع انواع الآلات الموسيقية الشعبية لا سيما الآلات التي تتميز صناعتها بقيمة فنية . وأبرز ما بها مزار الرعاة ذو النقوش الدقيقة وموسيقى القرب ذات الزخارف المعدنية .

مجموعة المنسوجات المنزلية

تنقسم هذه المجموعة التي تزيد على ٣٠٠٠ قطعة الى قسمين المنسوجات الصوفية والمنسوجات الكتانية والقطنية .

ويضم المتحف مجموعة متنوعة من المنسوجات الصوفية أغلبها من السجاد وأبسطة الحائط ، وهى أكثرها قيمة من الناحية الفنية . وتمتاز أبسطة الحائط بأنها رفيعة وطويلة بحيث تعلق بسهولة حول جدران الحجرات المنخفضة فى المنازل القديمة . ولا تقتصر أهمية المجموعة على أنها تمثل الفولكلور الرومانى فقط، ولكنها تمثل الفن الزخرفى عموما .

وتعد أبسطة اقليم أولتينيا احدى المجموعات